现代作曲技术理论系列丛书

主编：徐孟东 洛 秦

Structural Hearing
Tonal Coherence in Music

Felix Salzer

结构听觉

——音乐中调性的贯串性

[美]菲利克斯·萨尔彻 著

叶纯之 译 姜蕾 译校

上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

现代音乐作曲理论系列丛书

主编：徐孟东 洛 秦

Structural Hearing
Tonal Coherence in Music

Felix Salzer

结构听觉

——音乐中调性的贯串性

[美]菲利克斯·萨尔彻 著
叶纯之 译 姜蕾 译校

上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

结构听觉：音乐中调性的贯串性/［美］萨尔彻著；叶纯之译.- 上海：上海音乐学院出版社，2013.9

ISBN 978-7-80692-896-7

Ⅰ.①结… Ⅱ.①萨… ②叶… Ⅲ.①作曲理论 Ⅳ.①J614

中国版本图书馆CIP数据核字（2015）第218561号

丛 书 名　现代音乐作曲理论系列丛书
主　　编　徐孟东　洛　秦
书　　名　结构听觉——音乐中调性的贯串性
著　　者　［美］菲利克斯·萨尔彻
译　　者　叶纯之
译　　校　姜　蕾
责任编辑　范进德　周　丹
封面设计　梁业礼
出版发行　上海音乐学院出版社
地　　址　上海市汾阳路20号
印　　刷　上海印刷（集团）有限公司
开　　本　787×1092　1/16
印　　张　36.5
字　　数　600千
版　　次　2016年5月第1版　2016年5月第1次印刷
书　　号　978-7-80692-896-7/J.866
定　　价　120.00元

序

1997年9月14日，我父亲叶纯之用他清亮明澈的眼神——其时他的生命走到尽头，眼睛已完全失明——再次扫视了这个给他带来无数希望与苦难、荣耀与屈辱的世界，平静安详地离开了我们。很长一段时间我陷入悲痛中，几乎无法面对这一铁的事实。在这样的心境中，我撰写了《我的父亲叶纯之》一文，追忆了父亲为他的工作、为音乐艺术奋斗的一生，同时也是充满艰辛、痛苦、失望甚至神秘的一生。文章发表在《人民音乐》1998年第3期，引起全国文化界的高度关注。

随着岁月流逝，时间缓释了内心痛苦，但对父亲的怀念却从未停止过——我常常会在创作、教学间歇中或工作之余的休憩中，翻阅父亲遗留的大量作品乐谱、手稿和论著，由衷地感慨父亲在艺术、学术方面的精深造诣，并不断从中获得深深的教益。这其中，父亲于20世纪70年代艰难岁月中花费大量时间精力翻译、系统介绍论述申克音乐分析体系，长达数十万字的《结构听觉》（申克最著名的学生菲利克斯·萨尔彻著）的译稿，引起了我注意并对此书作了较深度的阅读。

恰在此时，大概是2012年岁末，由于工作关系，我很荣幸兼任了刚成立的中国音乐分析学会会长一职。于是我开始更关注这一学科的现状与发展。

众所周知，“音乐分析”在中国，发轫于20世纪四五十年代，对西方“曲式”与“曲式学”的翻译、引介与学习，迄今已近70多年历史。早期主要以引进翻译苏联与英美的曲式理论著作作为教学与研究的起点，如普劳特《乐式曲体学》（1952）、该丘斯《曲式学大纲》（1954）、斯波索宾《曲式学》（1957）等。吴祖强先生的《曲式与作品分析》（人民音乐出版社1962年出版）是中国学者撰写的第一部相关论著，象征着中国音乐分析及其学科体系的初步形成。该书自20世纪60年代出版发行，在相当一段历史时期成为高等专业音乐教育中“曲式与音乐作品分析”课程的基础教材，甚至是唯一的一

本正式教材。

进入1980年代,随着对音乐分析概念理解的深化,原先强调形式与运用性的“曲式”理论逐渐向强调理性与思辨性的“方法”理论过渡,此时,一批具有先见的理论家以译著、专著形式,向国内推介西方最前沿的分析理论成果,如亨德米特关于“音序理论”的《作曲技法》(罗忠镕、姜丹译,先后由人民音乐出版社、上海音乐出版社出版),海因里希·申克论述“简化还原分析理论”的《自由作曲》(陈世宾译,人民音乐出版社1997年出版)以及于苏贤《申克音乐分析理论概要》(人民音乐出版社1993年出版)等;还有一些专家学者吸收借鉴国外这一领域的成果,结合自己的学术研究探索,推出了具有一定创新意义的教材或著作,如杨儒怀先生《音乐的创作与分析》(人民音乐出版社1995年出版),彭志敏《音乐分析基础教程》(人民音乐出版社1997年出版),姚恒璐《二十世纪作曲技法分析》(上海音乐出版社2000年出版),钱仁康、钱亦平《音乐作品分析教程》(上海音乐出版社2001年出版)等。这些文献对促进我国音乐分析理论的发展与现代化转型发挥了重要作用。

而父亲在20世纪70年代极端困难的岁月里翻译并于1980年定稿的《结构听觉》一书,可以说是当时引进国内最早的音乐分析专著之一,具有较高的学术价值,相信对我国音乐分析学科的发展建设具有重要意义,但由于各种原因一直未能正式出版,仅以油印本译稿形式在各大音乐院校如中央音乐学院、上海音乐学院的“曲式与作品分析”课内课外使用。许多改革开放后成长起来的一代作曲家,都曾从中受益。

在认真地阅读了父亲这部遗作后,思虑再三,我将书稿交给了上海音乐学院出版社,希望由父亲曾经任教并且深爱的这所学校出版这部译著。值得欣慰的是,该社社长兼总编辑洛秦教授在阅读书稿后充分肯定此书的学术价值,马上决定出版,并安排了非常专业的编辑、审校人员,经过近两年的辛勤努力,终于使此书付梓出版。了却了我,相信也是父亲在天之灵的心愿。

当然,本书即将出版之际,心中也曾难免有些许顾虑——这本迟到了30多年才面世的著作在内容上是否会显得过时?然而在再浏览全书,并请教了一些专家学者之后,这种顾虑也就自然消除了。因为萨尔彻的《结构听觉》作为一种“后申克式分析理论”,不仅把申克多部著述中有关音乐分析理论融会贯通于其中,并将申克理论扩展应用到对中世纪与20世纪音乐

作品的分析中；而且提炼出一套系统而有序的调性结构的听觉训练方法，其深厚的学术和实践意义获得学界日益广泛的认可。鉴于此，尽管《结构听觉》中译本至今才问世，但我相信，具有真正理论品格的经典作品的价值永远不会过时。在父亲诞辰 90 周年（2016 年）的日子即将到来之际，《结构听觉》的出版也许是对他最好的纪念吧！

正是由于上海音乐学院出版社社长兼总编辑洛秦先生独具慧眼出版本译著的决定，并特邀姜蕾博士译校本书，她花了一年多时间来进行这项艰苦而严谨的工作，还有范进德、周丹等几位老师认真的审阅编辑工作，使父亲的这部译著得以顺利出版，谨此致以无法言表的深深谢意！我最要铭记的，是上海音乐学院前常务副院长、现任浙江音乐学院院长徐孟东教授为本书出版付出的艰辛劳动，没有他的鼎立协助和无私奉献，此译著的最终出版也是不可能的。在此，我代表我们全体叶氏家族向他鞠躬并致以最诚挚的感谢！

叶小纲

2015 年 9 月

译者前言

作品分析是音乐理论中一个重要部分，通过分析可以使我们理解作品的结构及其结构法则，从而进一步理解作品形式与内容的关系。因此不论对于作曲家、指挥家、演奏（唱）家，以及理论家来说，作品分析是必不可少的。

传统的作品分析方法是将音乐作品中各个要素例如和声、对位、曲式等分割开来研究再进而综合。这种方法在一定程度上容易趋于繁琐，并且易于只看到局部而忽视整体。而且各种流派很多，各执一说。

奥-波籍的音乐学家海恩里希 · 申克（Heinrich Schenker，1867~1935）通过多年的探索以后，建立了他自己的一套分析体系，简单说来，他将作品分成了前景、中景、后景三个部分，并注意将音乐作为整体来进行分析，也应用了心理学的原理，颇具特色。有人称之为结构主义的分析学派。

申克的分析体系在1940年代以前并未受到重视，后来，他的著作的价值逐步被人发现，特别是通过本书的著者萨尔彻（Felix Salzer，1904~1986，申克的学生）的大力介绍，在1960年代以来已经得到欧美各国的承认，认为申克体系有较完整的科学性和独创性。在目前，申克体系已日益传播，成为作品分析理论中的一个主要流派。特别在美国，申克体系占了主流。

我国过去对申克体系是有所接触的，也有一些申克著作的译文，但较全面的介绍尚赋阙如，不能不说是一种遗憾，尚有待于将来各方面的努力。

《结构听觉》一书出版于1952年，在本书中萨尔彻根据他自己的心

得进一步发展了申克的理论，并将其运用到现代派音乐上去。由于叙述详尽，内容丰富，多年来已被美国许多音乐学院采用为理论教材。现在将其全文译出，供我国音乐界作为参考。翻译时省略了由曼尼斯音乐学院院长曼尼斯所作的前言（萨尔彻博士原在维也纳音乐学院任教，后因纳粹当政，被迫赴美。在美国一直在曼尼斯音乐学院任教），以及致谢名单等。

文中除原注之外，由译者增加了一些必要的注解，用“译注”表明，以示区别。

叶纯之

1980 年 12 月

引 言

本书以海恩里希·申克的调性及音乐贯串性的革命概念为根据。我对申克本人极大的尊敬,这点一直激励与引导着我,感谢他的思想和教导让我的音乐生命有了目的与方向。

本书的目的不是把申克的思想运用到具体问题上,因为英国人及德国人所写的书本中已经做到了这点,我的目的是把他的概念演化成一套切实可行的、系统化的方法,以供教师、学生、演奏家,以及任何真正对音乐连续性、贯串性及结构感兴趣的人使用。

对于那些将申克思想推广到非德语世界的人来说,都会面临这样难以克服的问题:"为什么不直接翻译他的著作,让它们发表自己的观点?"我决定放弃翻译,不管加不加注解,是有许多理由的。对我来说,一个重要的理由是,申克最终概念的成形是一步一步的,同时又是极其复杂的。从 1906 年"和声学"的出版到他 1935 年去世后出版的最后著作"自由作曲法" 之间,他的著作及文章显示了他思想方面的惊人蜕变。但对于那些不熟悉他论著的音乐家来说,这些出版物并没有显示出从初步思想到其最终形式及定义的系统性发展。例如,在他写作"贝多芬第九交响曲研究"(1912)与出版"乐旨"第一卷(1921)之间似乎有一个真正的断裂。新的思想似乎突然而至,这两个时间中的间隙从未被解释过。从那时起,新思想的发展显得连贯起来。尽管对熟悉申克方法的人来说,从旧到新的桥梁是可以理解的,但它对初学者来说仍然存在一定的障碍。即使在 1920 年及 1935 年之间,在"乐旨"各卷以及三卷"音乐杰作"中也明显地出现概念与思想定形上的

各种重大变化,其中的理由也从未被充分说明。虽然申克的学生及对他著作充分感兴趣的人能够追随他那具有挑战性且令人信服的思维与推理方式(也能够继而为他们的学生作必要的解释),但事实上是,申克最后的著作"自由作曲法"是一本高度深奥且相当复杂的书,对它的理解我们似乎仍没有做好充足准备。

这些因素使得翻译(他的著作)是极不妥当的做法,最起码需要做些详尽深入的注释。但还有其他两个决定性的理由使我最终放弃翻译的念头,而写了一本新书来系统地表现他的概念。在申克去世(1935 年 1 月)后的 12 年中,一部分是作为与其他音乐家及教师讨论的结果,但主要是通过我自己的教学经验,才慢慢厘清一些观点。要按照他的思想来教音乐理论、分析和作曲,必须对这些思想形成新的教学方法。有许多观点需要澄清,许多术语需要更简明的定义,而且,显然解释应从更基本的水平开始。理解调性有机体是个听觉问题。必须系统地训练听觉,不单单听到音调的持续,旋律线及和弦进行,也要听到它们的结构意义及贯串性。这样,从简短的例子开始,通过系统的方法循序渐进地发展到大而复杂的有机体。这个方法我称之为"结构听觉"。

不作翻译的第二条理由是,申克除了极少数的例子外,主要以 18 世纪与 19 世纪的音乐为研究对象,这些音乐与他的心灵是密切相连的。但是,在近 15 年来,我完全深信他的思想可被广泛应用于各种风格的音乐中,并且他的方法的广阔概念也不局限于音乐史中任何的有限时期。这个事实并未被充分认识,以至于出现这样的结论,即申克的著作只对 18、19 世纪的音乐才有价值。这是完全错误的,希望以下的文章能够证明这种观点的谬误。

因此,本书没有偏离申克的基本前提, 而是对若干定义做了修订,并对研究范围做了一定的拓展。我意识到,这些改变会受到一些人的批评,他们对申克所说过的每一个字都墨守成规,反对对他的著作有所偏离或发展,我认为这种态度是目光短浅的,事实证明,散播这种思想是有害的,因为

由于过度的教条主义,就容易导致对申克著作中所提出的内容的若干误解。我深信,对他的作品作自由而不偏移的研究,并同时作某些必要而肯定的修改,将有益于更进一步地理解它的价值。

对我来说,似乎申克的概念不仅是提供了对过去年代音乐建筑的深入理解,如果理解透彻后,还可以对建立真正的现代创作风格作出贡献。

在构思本书内容时,似乎首先必须概略地解释他的思想实质以及对于我们时代的重要意义。因此,我将本书分为三个在方法上略有不同的部分。

第一部阐明申克的概念,其目的及所暗示的可能性。这并不意味着作为综合的概括,而只是对此方法所根据的基本思想作一介绍。第一部中所产生的问题及许多未触及的问题将在第二部“对结构听觉的教学及系统化方法”中解答。但是每一部分将作为一个单元来处理,本身能够被理解并内容完整,不必参照另一部分。这种方法必然带来一定的重复,尤其是在第一部第二章与第二部最初几章之间。如果第二部分要完整而详细地阐述该方法的话,那么这种重复是不可避免的。此外,它的作用是扩大读者的理解以便能发现每一种思想,它服从于总体框架,在充满细节的整体中重复并拓展其确切的思维方式。最后,第三部分论述结构听觉的应用及其后果,它们是有关音乐理解、阐释及音乐学的问题。

第二卷包括作品分析,囊括了从中世纪至今的多个历史时期的音乐文化内容。另外,在结构听觉的过程内,由于键盘练习被证明是很有帮助的,因此也将包括在第二卷内。

1952年1月于纽约

目 录

序…… 1
译者前言…… 1
引言…… 1

第 一 部

第一章…… 3
第二章…… 8
一、和弦语法——和弦意义 …… 8
二、作为有方向运动的音乐——结构及延长 ……10
三、和声及对位 ……12
四、和弦延长 ……13
五、调性 ……15
六、结构及延长的含义 ……29

第 二 部

结构听觉的教学及系统化方法

第一章 基本理论的范围……35
第二章 作为组织力量的音乐方向……37
一、音乐连续及结合的问题 ……37
二、音乐方向——结构及延长 ……38
1. 和弦语法——和弦意义 ……38

2. 旋律——旋律方向及贯串性 …… 40
3. 旋律结构及延长的相对意义 …… 45
4. 旋律与和弦意义的相互依存 …… 46
三、和声与对位的功能 …… 49
第三章 对位概念 …… 52
一、引言 …… 52
二、两部对位 …… 55
三、三部对位 …… 89
四、小结 …… 96
第四章 和声概念 …… 97
一、与对位概念的对比 …… 97
二、基本和声进行及其润饰 …… 98
三、练习 …… 101
四、小调中的和声进行及混合的影响 …… 102
五、前面用$^{6}_{4}$和弦来加强Ⅴ …… 104
六、在和声进行中使用七和弦 …… 105
七、使用两个连续的和声进行 …… 106
八、支持旋律装饰的和声进行 …… 106
九、小结及要点 …… 107
第五章 结构及延长Ⅰ …… 109
一、对位和弦或和声骨架内的进行 …… 109
1. 经过和弦——声部进行和弦 …… 109
a. 经过和弦 …… 109
b. 改善声部进行的经过和弦 …… 113
c. 声部进行和弦 …… 115
d. 小结及要点 …… 117
2. 旋律强调和弦或色彩和弦 …… 119
3. 邻音和弦 …… 119
二、和弦延长（在一个和弦周围及内部的运动） …… 124

三、和弦延长的应用（直接及间接运动） …… 134
四、结构及延长 …… 138
五、短小旋律乐句的四部配置 …… 144
六、旋律-对位延长 …… 150
1. 基本器乐音型化 …… 151
2. 进入进出内声部的运动 …… 153
3. 内声部的叠置 …… 162
4. 音域转移 …… 167
5. 延长的对位 …… 173
七、纯对位技巧的连续使用 …… 181
八、声部进行的认别 …… 183
九、作为结构及延长的系统表现的声部进行图 …… 194
十、延长的练习——结构听觉训练 …… 195
十一、阻碍的技巧 …… 199
第六章 结构与延长Ⅱ …… 204
一、和弦延长 …… 204
1. 主和弦的和声延长 …… 205
a. 基于主和弦延长的完全和声进行 …… 205
b. 基于主和弦延长的不完全和声进行 …… 211
c. 主和弦的属和弦延长（延长的Ⅴ） …… 213
d. 结构主和弦之前的属和弦延长与不完全和声进行 …… 215
2. 其他和声和弦的和声延长 …… 220
a. 应用属和弦 …… 220
b. 作为和声和弦延长的不完全和声进行 …… 226
c. 作为和声和弦延长的完全和声进行 …… 227
3. 对位和弦的和声延长 …… 230
4. 强调和声的和弦 …… 234
二、承担结构意义的对位和弦 …… 236
三、和弦的复功能 …… 242

1. 有外加延长含义的和声-结构和弦 …… 242
2. 有外加结构意义的和声-延长和弦 …… 245
3. 有对位含意的和声-延长和弦 …… 246
a. 作为声部进行和弦的和声强调和弦 …… 246
b. 下行五度模进 …… 246
c. 上行五度 …… 250
d. 作为经过和弦的应用属和弦（半音阶过渡） …… 251
e. 作为声部进行和弦的应用属和弦 …… 253
f. 和声要素的消失 …… 255
四、四部配置的补充变体 …… 256
五、半音阶 …… 259
1. 减七和弦、属七和弦、六和弦及$^{6}_{4}$和弦在半音阶中的作用 … 259
2. 半音经过句中的对位织体 …… 266
3. 变化和弦 …… 274
a. 增三和弦 …… 275
b. 增六和弦 …… 276
c. 增属七和弦 …… 276
d. 上主音变和弦（根音位置及转位） …… 276
e. 下属变和弦（根音位置及转位） …… 277
六、混合体 …… 278
1. 那不勒斯六和弦与弗里几亚Ⅱ …… 278
2. 混合体的各种用法 …… 281
七、下中音和弦的任务 …… 292
八、单元的扩展——大型单元中结构与延长的关系 …… 297
第七章　结构与延长Ⅲ …… 306
一、结构定向的问题（复杂变体的例子） …… 306
二、对位延长与旋律的发展 …… 322
1. 延长的对位 …… 322
a. “独立”声部进行 …… 322

b. 色彩和弦 …… 335
c. “和声”对位 …… 337
d. 八度及五度 …… 338
2. 通过内声部模进叠置的音域转移 …… 342
3. 用非主和弦配置延迟的第一个结构旋律音 …… 345
4. 经过运动中的可能性 …… 346
5. 旋律分析的意义（旋律延长的研究） …… 349
三、完全对位结构 …… 361
四、结构听觉的步骤 …… 370
五、大规模聆听及布局的准备 …… 372
1. 扩展的邻音及经过运动 …… 372
a. 勃拉姆斯 …… 372
b. 德彪西 …… 372
c. 肖邦 …… 373
d. 普罗克菲耶夫 …… 373
2. 奏鸣曲形式的发展部（大规模延长） …… 373
3. 大规模布局的练习 …… 391
4. 特殊扩展的两种延长 …… 394
第八章 调性的概念 …… 416
一、整部作品——其调性及形式组织 …… 416
1. 序言 …… 416
2. 和声结构与和声及对位组合结构上的作品 …… 417
3. 在对位结构上的作品 …… 417
4. 形式与结构 …… 429
a. 外部形式、内部形式及乐思 …… 429
b. 外部形式与结构的关系，结构形式-延长形式 …… 430
5. 调性的意义及范围 …… 431
二、各类形式类型在作品中的应用 …… 436
1. 一部或通谱曲式 …… 437

2. 二部结构曲式 …… 443
a. 结构重复 …… 443
b. 结构划分 …… 444
c. 阻碍 …… 456
3. 二部延长曲式 …… 460
a. 作为曲式段的主要延长 …… 460
b. 作为形式段的主要延长片断 …… 461
4. 三部曲式 …… 462
a. 三部结构曲式（来源自阻碍） …… 463
b. 三部延长曲式（来源自阻碍） …… 473
c. 真正三部延长曲式 …… 475
d. 三部延长曲式（对位结构） …… 482
5. 独立曲式及幻想曲 …… 493
尾声 …… 501

第 三 部

第一章 …… 505
一、结构听觉的含义及结果 …… 505
二、成问题的作品 …… 507
第二章　调性贯串性的历史发展 …… 512
结束语　西方音乐的语言 …… 562

第一部

第 一 章

新的思维,不论它们支持或反对习惯的思想趋向,代表了产生它们的时期的精神和心理特点;它们一直是人类历史中这个特定时期的征象。因此,在讨论有关音乐结构与统一的、具有革命性质的思维以前,似乎最重要的是理解产生它们的那个音乐时期的特征。更具体地说,我们必须理解音乐目前发展的状态,它在我们文明阶段中所起的作用,以及它与我们当代文化与精神趋向的关系。

不论思维被接纳或被忽视,无论我们生而顺势成长并枝结硕果,抑或是生下来后半途夭折并被遗忘,这都不单单取决于它们的内在价值,也取决于土壤的条件;也就是说,取决于它所落在的地方。历史知道,在某些情况下思维被欣然地吸收并应用,但更多的时候是思维被闲置并延缓发展。一个思维的命运,其发展和产生它的理由一样五花八门。

在试图叙述与音乐发展有关的我们时代的特点时,我们发现,最初,极其变化多端的趋势表示出混乱并出现千变万化的现象。尽管这种明显的混乱 使我们缺乏必要的历史透视,却仍可以勾勒出最初看来极为矛盾的两个方面,它们彼此之间有着相互依赖并互为制衡的关系。

我们文化时期的许多明显特点之一是音乐活动的剧烈与广阔。这种剧烈渗透到音乐所有的领域中,包括作曲、演出或教学。过去的10年总的来说标记着音乐活动的大量增多。单以数量来看,可以说,人们接触到了比以往多得多的好音乐。大量的音乐会以及无线电节目和唱片在传播音乐(按照这词的字面意思)方面做了许多工作。结果,越来越多的人认真地研究音乐或者把音乐作为他们普通教育的一个部分。这种新的兴趣,继而鼓励学院、大学和其他高等教育学府有可能建立更多的音乐院系。它们为认真学音乐的学生及音乐爱好者们提供了前所未有的教育机会。

在教育学领域也有巨大的进展。乐器演奏的技术水平上升到一个惊人

的地步,儿童和年青学生高水准的演出是有力的证明。这种良好的发展趋势可以从不寻常的高标准的乐队演奏中略见一斑。对音乐理论和作曲的兴趣增长以及大学中音乐学研究的迅猛发展也加强了这幅图画的光辉一面。这就产生了一种关于演出的责任心日益增长的感觉。过去几十年内,良好或至少技术上干净的演出,其数量明显增多,排练技术变得更精确了。风格问题不再只是少数人关心的问题,我们开始意识到风格了。虽然肯定存在演奏风格上的差池,但由于许多音乐家历史看法的改进与深化,带来了健康的批评和反对。

与本世纪初的流行趋势相反,我们必须承认的是年青作曲家得到了许多帮助。虽然仍然会有要改进的地方,但是总的说来,现代作曲家的命运开始好转。艺术家的演出曲目逐渐包含了更多的现代作品,令人欣慰的趋势是,若干出版商更容易接收新的作品,我相信这是由于公共领域出现更开明的立场所致。

但是,所有这一切只描写了图画的一面,另一面却仍然存在非常不祥的对照。在音乐繁荣而愉快的面纱下深深地隐藏着不安宁和不肯定。尽管有这一切熙熙攘攘的音乐生活,但我们正生活在一个危机的时代之中。不要痴心妄想地去否认它的存在,因为它的特征太显而易见了。每一位有思想和有良知的音乐家,不论他为新的音乐表现方法或新的理论途径而奋斗抑或是固守传统,必须努力来理解这种伟大的不安的本质。

这是一场关于音乐基本概念的危机,自然也影响到作曲家。但无论如何不会影响作曲家的作品质量或许多当代作品的公认的质量。但不管个体作曲家受到何种程度的影响,我们无疑正在经历一个紧张和忸怩的创作时期。我们不断在摸索尝试,找寻新的语言,新的表现方法,音乐思想的新方向。但是在这种新的探索之中,我们并不知道为什么不能作为自由的人而行动;因为,并没有让所有的创造力量发挥作用,我们这一代已经进入了为创新而疯狂奋斗的境地。从发现新的表现手段出发,就产生了一种错误概念,把新作品作为安身立命之本。创作的要素是可以教的,但创新决不能教或者向学生去要求,因为它完全依靠灵感。因为按照一个人的才能,有可能达到或达不到创新,于是这种要求就成了巨大的障碍,因为它迫使人们为新而新。这种人为的刺激就常常浇灭了最后一丝创作原始冲动与天性,并且引发到了忸怩作态的地步。同样重要的是,作曲家比以往更积极参与讨论;重要的作曲家占着重要的教学位置;他们比以前时期的作曲家写的书和文章规模大

得多。所有这一些都更有力地指出创作的问题已经变得如此突出。

今天音乐的危机集中于调性的问题。调性、新调性、无调性、多调性、十二音音乐、新古典主义、印象主义——所有这些术语可能代表各种自相矛盾的流派,但他们主要都是有关音乐语言的实质。

有一种倾向,想为这种危机的重要性做辩解,就是拿它与以前的矛盾相比,例如16世纪及17世纪的危机。我们被告知要谨防夸大,说是每一个时期趋向于过分夸张自己的重要性,并且我们时代所认为意义深远的危机,从历史来看会证明远远没有我们判断的那样重要和有意义。总之,我们被告知,虽然我们可能认为我们当代的危机包括了最基本的概念,但这危险实际上从历史上来看,仅代表了另一次风格的变动。

虽然历史会转变事件的侧重点,这是事实,但我相信,那些人,只把最近的发展当作为新风格的另一次革命,他们漏掉了一个关键性的问题:16世纪和17世纪的音乐革命是在一般已被接受的音乐表现的基本惯用法内的革命;它们代表在音乐语言发展过程中的风格变换,或是在已经发展的语言中变换,但是它们谁也没有——包括16世纪末17世纪初的歌剧改革,以及16世纪中声乐和声乐表现中的冲突——影响到调性的基本概念,这些斗争至多限于风格和布局的变化;这不仅对于上述的冲突如此,对于古典奏鸣曲式的发展以及格鲁克与以李斯特和瓦格纳为首的新德意志学派的争吵也是如此。虽然这些冲突主要代表了风格变换,但它们仍然对发展调性表现力的可能性给予强大的推动。

我们必须在一种基于发展成现代语言基础上的风格转变与音乐语言自身的危机之间做一个区分。这些早期的冲突可能在出现时造成许多讨论,但重要的是,它们对语言(即音乐言辞和连续的基本概念)基本上未有触动。可以这样说,它们影响到外表和着装,但未触及主体。它们的作用是丰富的、精致的,甚至以华丽的形式改变着装,但它们自身,也就是音乐连续性、贯串性和结构的概念保持不变。

然而,我们的时代对于音乐表达和贯串的基本概念存有争议。因此,这是语言而非风格的冲突。作为一种音乐语言,至今没有一种表现方法如已有的那样能让绝大多数作曲家信服并显示其可能性。更重要的是,没有一种已达到不自觉的音乐表现状态,而这种不自觉对艺术语言或概念的发展至关重要。

不论艺术音乐的未来是在于十二音体系或其他任何我们所经常讨论的

表现方法，至少在目前，调性的语言已经失去了它音乐表现的万能力量，这个事实不会遭致任何怀疑或异议。有些人相信，它已经解体了，已消耗光了它的可能性。但是有些人相信，这个语言，在经过了一段危机以后，将通过重大的变化和构成其丰富建筑潜力的新结构再次成长起来。这也是作者的观点，我们坚信通过兴德米特、巴托克和斯特拉文斯基的有力影响，可能发展出一种“新”的调性。时间会为这个问题作出解答。未来若干时期我们或会进行摸索试验，我们必须进行下去，因为只有这一代和下一代自觉或不自觉地不断努力，才会找到所需的答案，为后代指明方向。

音乐语言或基本音乐概念的危机（调性可以归入两者），既不要谴责也不要颂扬。不能与它斗争，但也不能否认它的存在；它不受所有方法论的干扰。调性危机这种力量的文化发展过程若能在有限的程度内影响就是最好的了。

这就是我们处理这危机的方法与态度，更重要的是这也对未来的发展可能提供一些直接的帮助。要影响这种态度，我们的力量肯定是做得到的。我们在寻求，我们试图理解，我们在尽力做到自觉或不自觉。这是我们时代的一般特征，不仅是对于音乐，对于其他艺术和科学的关系都是一样。这是我们的命运，我们必须按它行事，我们不能忍受于采用鸵鸟政策或对于我们的成就沾沾自喜。如果最后我们要获得创造性的表现，不惜代价摆脱逐新求异的幽灵，就必须更多的自我批评，更忠实地评价我们的地位。

同样必需的是，我们任何时候对于新事物必须容纳和敏感，我想总的来说，我们比过去任何时期都更胸襟开阔。但是，在讨论不明确的各类现代作品时所常常看到的那种趋势，不仅对于现代作曲家是不公正的，对于我们努力去应对危机也是不利的。在评价新作品时，正如分析老的作品一样，有一种不幸的倾向是满足于按照表面的风格标准做含混的分类，例如“新古典”“新浪漫”“线性”等等，或者满足于描述它们外在的，显而易见的表面，比如说，用外在美感价值的术语。这些术语，虽然在音乐评论领域里有固定的地位，但根本没有触及真正的音乐表现。还常常大量使用下面这些术语，例如“独创”“大胆”“有趣”，但无法掩盖音乐本身或听觉理解上的缺失。

而且，看起来似乎某些音乐家极为害怕“漏掉”一个有才能的人，于是他们认为称赞大多数新作品是比较安全的，这样就表现了过分缺乏判断和辨别力，这种奇怪的态度在太多的音乐家、评论家和教师中司空见惯。

不管我们是否仅仅因为新作品听起来怪异而存有偏见，对作品加以谴责或忽视，抑或有其他心胸狭隘的理由；或者仅仅因为作品新，害怕被谴责

为不识才而走到另一个极端,因此丧失了基本的判断力——两种态度我认为同样对音乐的发展有损害。两者都对发现一种明确的音乐语言的表达过程起着耽搁而不是促进的作用。

含混与笼统化的趋势,其根源在于基本音乐概念的空泛与不确定性。这种不确定性很自然地导致我们对音乐术语的模糊化,也常常使音乐分析和批评彻底表面化了,一方面是评论家和教师所要求的理解和引导,另一方面是我们满足这些要求的能力,两者之间有很大的鸿沟。

越来越多的音乐家觉得他们受制于他们现在认为已不适当的音乐理论与分析。结果,有些人倾向于排斥每一种可能的分析方法,因而恢复到纯粹描述性的方法,其中对音乐的泛泛而论占了很大的部分。他们已放弃了任何对音乐内容作本质分析的企盼,这就是我们所说的含混这个术语产生的缘由。已经有太多的人被术语迷住,被经常重复而得不到意义的口号所欺骗。这只会增加混乱,尽管有这一切分类的尝试,尽管风格的评论大大增加,我们很难想象有这样一个时代,它使用这么多的术语,而同时对于基本音乐概念又有这么多真正的混乱。

调性,这个基本音乐概念,对多数人来说,很含混,因此只被部分理解。其潜力仍然是未知的。调性以及其他的基本定义,如和声、对位、转调等可以用变化极多并常常相互矛盾来形容。即便是音乐中曲式的功能与起源,在今天似乎也是让人感到困惑的一个领域。

现在很难确定,音乐语言的危机是基本音乐概念混乱的结果呢,还是在使用这种语言的本能在衰退,这种观念必然要变为混乱。艺术史的发展是逐渐移动的,需要肯定的是,我们所面临的冲突既不是一种原因也不是一种结果。但是,要改变趋于含混的心态与方法,改善分析与评论的纯粹描述性性质,更新理论和欣赏的整体领域,这一切都掌握在我们手中。我深信,这样一种基础的更新无异于给我们音乐界指明新方向。

我的信念是,海因里奇·申克对于这迫切的更新给出了有力的回答。他为我们提供了新的思维,澄清并更新了传统概念,赋予我们的音乐思想以新的动力与刺激。总之,他把音乐理论广泛领域与音乐作品的生动运动再度联系起来,它们在过去已经整个分离了。没有人能预言他的思维可用什么方法影响新的音乐语言的发展,或者对分析、演绎、创作的问题影响到多大程度。但是似乎可以肯定,理解并融合它们,是音乐健康发展的一个必要条件,从中将引出解决危机的答案。

第 二 章

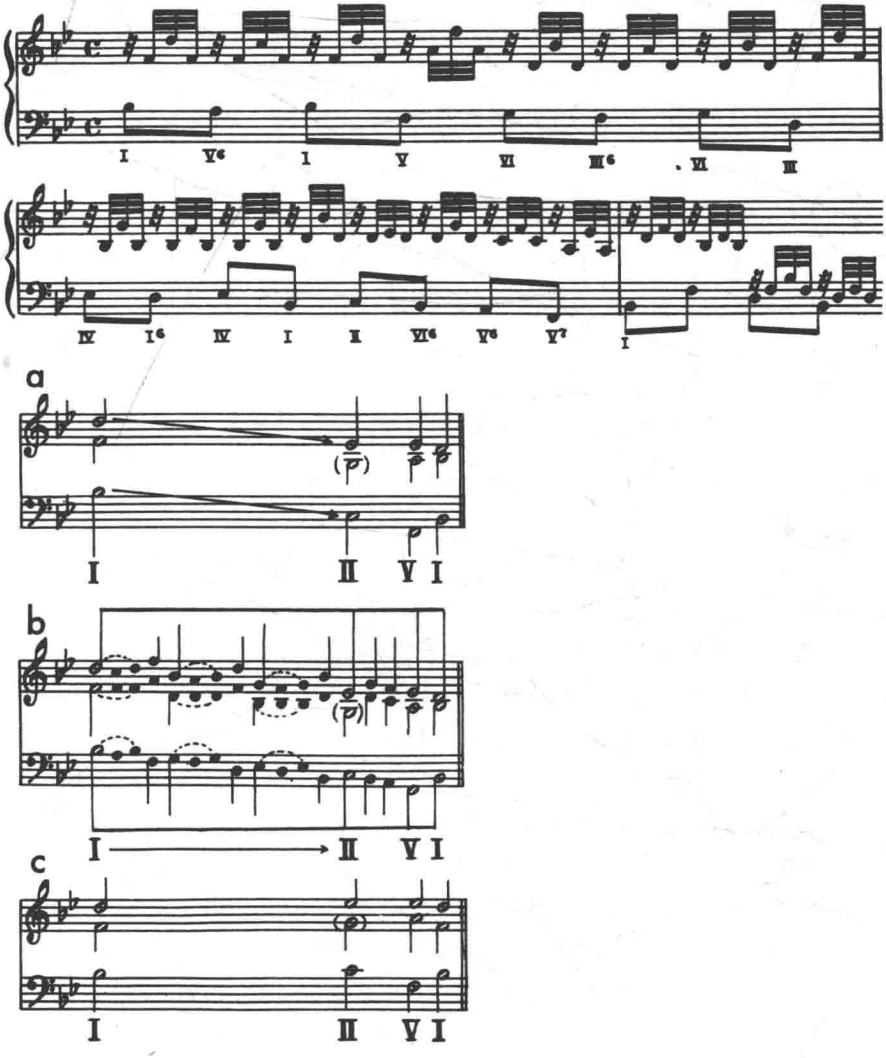
一、和弦语法——和弦意义

申克的概念建筑在一个基本观察上，对它们的认识就形成了他整个工作的起点——也就是和弦语法与和弦含义的区别。虽然其他音乐家可能本能地感到这个区别。他们似乎没有认识到它的巨大作用，也未从中对音乐理论和创作引出任何明确结论。申克推究了这种区别，在其应用以后，得出了新的并且影响很大的结论。

和弦语法指一般类型的分析，其中对三和弦、七和弦等指定以单独的名称和标记。把每个和弦记录并标记，并使它与不同的调中心有关，这是纯粹描述性的方法。和弦语法是我们目前和声分析的支柱，主要涉及认识音乐作品中每个和弦的语法状态。它把一个乐句分解成一组孤立的和弦实体。在另一方面，和弦含义的研究显示了和弦的意义以及它在作品的乐句、乐段中，或在整个作品本身中所起的特定作用。因为揭示了和弦的功能，由于指出了在乐句中和弦的专门的建筑目的，和弦含义就远远超过了语法说明。作为这种区别的首次结果，申克发现，在乐句或乐段中和弦的作用是极为不同的；即使出现在同一乐句中两个语法上等同的和弦也可以满足全然不同的功能。这样随之而来的就是，根据语法状态来标记的和弦决不能解释它们的功能和它们如何组合起来以创造出统一的整体。

为了说明和弦语法与和弦含义的不同，下面我们以巴赫《平均律钢琴曲集》第一册 ♭B 大调前奏曲开始的几小节为例。除了说明这种区别以外，这个短例也将展示某些更广泛的结果（例 1）。

例 1



在音乐下方直接出现的罗马数字代表了通常类型的和声分析，指出和弦在调中的状态及其位置(根音位置或转位)。通常旋律分析会指出，包括 4 个音(D-C-D-F)的模进是作为动机的。最后一组 4 个和弦和最后 小节中的主和弦被看做是终止。因为这个终止以及为了变化，在第 2 小节的第 3 个及第 4 个四分音符中可认为旋律模进已经改变。或者，这个

模进的出现导致对第 1 小节最后一个八分音符以及第 2 小节第 4 个八分音符的不同读法，将它们作为后面和弦的副属和弦，尽管事实上 D 和弦是小和 弦。这种读法就形成下列的和声分析：Ⅰ-Ⅴ^6-Ⅰ-Ⅴ-Ⅵ-Ⅲ^6-Ⅵ-Ⅴ/Ⅵ-Ⅳ-Ⅰ^6-Ⅳ-Ⅴ/Ⅵ-Ⅱ，虽然这种读法比第一种显得有点鉴别力，但其方法基本是相同的；都纯粹属于描述性的和纵切面性的。它把乐句完全切开了，把有机的乐思变为一组孤立的和弦与动机，通过应用语法符号，每一个都代表一个独立的存在。

许多音乐家感到，这种类型的分析，虽然作为基础工作是不可缺少的，却是不完全的，而且音乐的最主要问题没有被解释，甚至未触及。这种分析对乐句的运动，对运动中和弦的功能以及模进，显示出什么呢？它有没有解释这些音、和弦和动机是有机整体的主要部分呢？

二、作为有方向运动的音乐——结构及延长

我们经常听到、读到有关音乐的运动和作为有机整体的音乐作品。但这 些事实很少经得起分析与推敲。但是，如果一个乐句是运动的表现，就会提出关于这个运动的音乐意义的问题并且应该给予解答。把这些问题再具体化些：这运动从哪里开始？其目的是什么？作曲家又如何达到这个目的？

就像一次逻辑的辩论或是文学的创作，一部音乐作品的创作是有方向的；它的方向由它所移向的确切目的所决定。因此，音调与和弦的意义以及它们所满足的功能就取决于这个目的以及为了达到它所采取的运动方向。正是这种观察促使申克得出这样的结论：语法相同的和弦可以起不同的作用。显然，考虑到音乐方向的问题，单单说明语法事实是无用的。

回到巴赫前奏曲的例子，让我们首先从模进上来讨论旋律的方向。我们听见这模进开始于 ♭B 大调主和弦，结束在不完全的 C 小和弦上（第 2 小节），在这一点上动机变化了。模进的运动和变化点有双重意义：首先，它们统一了到变化点为止的运动；第二，这个统一继而起了强调作为临时目的的 C 小和弦的作用，使它比前面的下中及下属和弦的分量更重。在以后的和弦中，强调落在 F 上的属七和弦，上方声部围绕着 ♭E 这个音，最后整个乐句结束在 ♭B 主和弦上。这样整个乐句中所概述的运动从 ♭B 和弦开始进行到第 3 小节的 ♭B 和弦。作为临时目的的上主三和弦和属七和弦对这轮廓给以特殊的轮廓，和两个 ♭B 大主和弦一起，它们形成了Ⅰ-Ⅱ-

V－Ⅰ的进行。这个进行支持了上声部 D－$^{\flat}$E－$^{\flat}$E－D 的运动，统治了整个乐句，构成了它的结构骨架或基本结构。它的成员被称为结构 和弦（图 a）。

现在谈到乐句中不作为Ⅰ－Ⅱ－V－Ⅰ进行中成员的那些和弦。它们 在运动中的功能是什么，它们在保持乐句的有机统一中又起什么作用呢？[①]图 a 指出，$^{\flat}$B 大和弦不是选择向上移高二度到 C 小和弦，如图 C 所示，巴赫显然采取了反向运动，让外声部下行七度进行。为了填补这下行七度的空隙，就形成Ⅰ及Ⅱ之间的系列插入和弦，它们为这个和声进行提供了特色与丰富性。这些填入七度之间的和弦与构成这空间的轮廓和弦Ⅰ和Ⅱ，有着不同的根源和功能。它们作为从Ⅰ到Ⅱ的经过和弦，其运动强调了旋律的模进特征，然后相互连接在一起。

在图 b 中，使用Ⅵ与Ⅲ以获得Ⅰ到Ⅱ的运动。如果巴赫用级进进行从$^{\flat}$B 大和弦下行到 C 小和弦，那中间和弦就可以清晰地被定义为经过和弦。但是，他代之设计了一个音型，从 G 小和弦到$^{\flat}$E 大和弦作三度移动。虽然这进行并非级进，事实上这些和弦作为经过和弦，它们是Ⅰ及Ⅱ之间的连接者，因为它们提供了这些结构和弦之间的运动。结构和弦与经过和弦都通过第 1 小节的第 2 个、第 6 个八分音符以及第 2 小节的第 2 个八分音符上的邻音和弦而得以加强。在 $^{\flat}$B 大、G 小和弦及 $^{\flat}$E 大和弦后面的不完全 F 大和弦、D 小和弦及$^{\flat}$B 大和弦可被定义为装饰和弦，因为它们是支持旋律的装饰音。这些和弦以及经过的 G 小和弦与 $^{\flat}$E 大和弦的主要功能是延长了从 $^{\flat}$B 大和弦到 C 小和弦的运动。因此，为了与结构Ⅰ及Ⅱ有所区别，这些经过、邻音及装饰和弦被称为延长和弦。出现于结构Ⅱ及Ⅴ之间的 G 小和弦与 F 大和弦的第一转位也有相同的来源，因为它们支持上声部的 G 及 F，这两音是结构音 $^{\flat}$E 的装饰音，它们是从Ⅱ－Ⅴ延长运动中的装饰及经过和弦。

现在就清楚了，前面所提的有关音乐运动的问题已经参照巴赫前奏曲的开始部分来做了回答。最后需明确的是，读者应首先仔细演奏或倾听图 a、b，然后再听完整的谱例。

申克对于结构和弦与延长和弦的区别，直接源自他对和弦语法以及和弦含义的区分，也来自他极力主张的要考虑音乐的方向问题。结构与延长的区别成为他整个分析途径的支柱。利用这种区别，我们听一个作品就不

① 图中结构进行的和弦使用二分音符，不是想指出时值，而是与具有不同功能的和弦相区分。罗马数字只用于规定结构骨架的和弦。

是作为一连串片断和孤立的乐句和乐段，而是作为一个单一的有机结构，通过它的延长保持了艺术统一变化的原则。我认为，这种理解音乐运动的方法，代表了真正音乐听觉的本能感知，被称为“结构听觉”。

但是，如果认为找出结构骨架是构成这种分析方法的唯一目的，那就错了。相反，结构听觉暗示了更多的东西。它促使我们音乐地聆听一个作品，因为掌握了一个乐曲的结构框架，我们就可以感觉到它的延长的整个动力，这就是作品的血肉。这样，结构框架或骨架代表了到达目的的基本运动，它显示了抵达这个目的的最直接、最短的路线。一首乐曲的整体趣味及紧张度存在于这个基本方向的扩展、变化、迂回和润饰中，我们把它称为延长。但是，只有理解了它们的基本方向（包含结构骨架），才能充分领略与欣赏它们的博大、精深和刚劲的伸展及它们的艺术贯串性。因此，在结构与延长的互动之中孕育了音乐作品的有机连贯性。

三、和声及对位

结构与延长之间的区别把申克引到了和声与对位这个创造有机统一功能的新概念上来。他终于认识到，就如他所建议的那样，不是每个和弦都是有和声来源的。虽然他肯定不是得出该结论的第一人，但他却首次证明了这个概念对于理解音乐是具有革命性的作用的。把每个和弦当作和声个体来看待，会使我们退回到和弦语法及它的一切局限性中去。同样，把对位定义为所谓的独立声部进行、模仿、密接和应、卡农、赋格等有关的复调技法，就会忽略了它在每部作品中所起的重要作用，不管它的风格是巴赫的赋格、海顿的奏鸣曲、瓦格纳乐剧的片断或是约翰·施特劳斯的圆舞曲。

一旦我们认识到和弦可以执行不同的功能，我们就会发现它们除了结构或延长作用以外，还具有和声或对位的功能。在第二部第四章中将详细说明这和声概念。目前只要指出这概念是根据泛音列所表现的五度关系也就够了。从这关系出发就产生了Ⅰ-Ⅴ-Ⅰ的基本和声进行。在五度以外还有较弱的大三度关系——较弱是因为它离基音较远。一个和弦如果是基本进行Ⅰ-Ⅴ-Ⅰ的一员，或者下列的进行之一就展示了一个和声功能：Ⅰ-Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ，Ⅰ-Ⅲ-Ⅴ-Ⅰ，Ⅰ-Ⅳ-Ⅴ-Ⅰ。在这种我们将称之为润饰进行中，Ⅱ、Ⅲ及Ⅳ分别与主或属和弦有着和弦联系。Ⅱ与Ⅴ有五度联系，

Ⅲ与Ⅰ是三度联系，Ⅳ与Ⅰ是(下)五度联系。但是，最重要的是，Ⅱ、Ⅲ或Ⅳ只出现于Ⅰ与Ⅴ的连接过程中，作为这个基本和声进行的润饰时，才发挥其和声的功能作用。换言之，Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ不是自动地成为和声和弦；其中的任何一个和弦只是从Ⅰ到Ⅴ进行中的一员，它们只有在从主到属的基本和声运动中起着中间站的作用时，才具有和声功能。和声进行的成员不需要直接相继出现，这可以从巴赫前奏曲的例子中看到(例1的图b)，这里Ⅰ-Ⅱ-Ⅴ进行的成员是被若干插入和弦所隔开的。尽管隔开，耳朵仍可抓住其结构连接，因为它们在结构功能上是相等的，没有其他任何和弦与它们享有同等地位。

因此，术语“和声”只有作为和声进行的成员，它们才是真正意义上的“和声”，因为它们在和声关联的基础上连接。另一方面，不建筑在和声关联基础上的所有和弦都是运动、方向以及装饰的产物，并且有水平的趋向。这听起来可能有点怪，它们由声部的运动所形成，因为它们由声部进行与声部方向所产生，为了与和声来源的和弦相区别，可称它们为对位和弦。因此，在前奏曲那个乐句中，除了Ⅰ-Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ和弦外，所有的其他和弦都是各种类型的对位和弦。

综上所述，在我们的例子中，和声和弦是结构和弦，它们构成了结构骨架；同时，对位和弦是延长和弦，因为它们在和声进行成员之间起着延长与润饰的作用。[①]

四、和弦延长

对位和弦不仅出现于两个和声成员的进行之间，它们也时常在单个和声或和弦之内移动。这种情况下，这些对位和弦的功能是延长并润饰这单个和声或和弦。下面巴赫圣咏[②]例子可说明这种类型的延长(例2)。

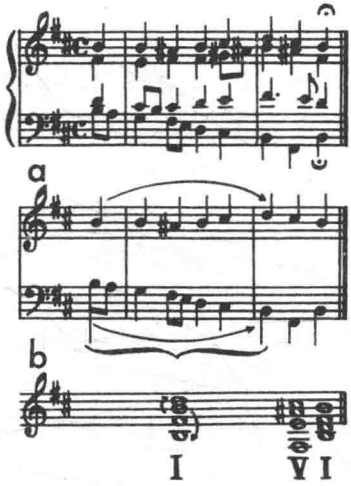
图a表示外声部的运动，其中上声部上行三度，低音下行八度，中间填充了B小和弦的音程。此进行可称为和弦的水平化。它把表情给了一个和弦，在这情况下为结构和声(见图a、b)。外声部运动是主要的，由这个外声部运动所造成的和弦只是对它的加强。显然，除了它们是属于B小主宰

① 在第二部中将详细叙述。

② 《371首配和声的圣咏与69首有数字低音的圣咏》第294首，里曼史耐得编订，纽约西尔莫公司，1941年。除另外指出外，有关巴赫的圣咏均按此版本编号。

和弦以外，没有其他价值或存在的目的，所获得的是和弦的延长，我们把这功能称为和弦延长。

例 2



在水平化并因此延长的 B 小和弦之内的和弦，其作用是经过和弦，不是两个不同和声之间的，而是一个和声水平化音程之间的。这个延长的结构主和弦，移到属和弦，然后进行到主和弦，以 I－V－I 的结构和声概括地结束此乐句。第 1 小节内延长属和弦与第 2 小节内结构属和弦之间是有区别的，它们为语法相同但作用不同的和弦提供了一个范例。

现在很清楚，延长这术语可以应用于从一个和弦到另一个和弦的进行的扩展（见前奏曲）或者是单个的和弦扩展；现在我们已经见到了从 I 到 II 进行的延长（前奏曲）还有 I 内部的延长（圣咏）。两个和弦之间可运用延长，各种和弦可以用来延长一个和弦，这是一个重要的发现，它来源于中世纪的音乐之中。

这两种类型的延长以极其不同的方式影响了乐句的运动。[①]一个进行的延长，如巴赫前奏曲所示，表现了强烈的方向动力，因为有从一个和声到另一个（I 到 II）的推动力。经过和弦加强了这种推动和方向的感觉；从 I 到 II 的结构进行本身，如果不延长就很难出现向目的地推动的感觉。这里

① 随着书本进行下去，把结构听觉应用于解释的问题就会清楚起来的。

强调的是方向而非扩展。但是在圣咏那个乐句中,方向的动力较弱,因为乐句绝大部分的运动在单个延长和声之内。这里强调的是扩展而非方向,因为单个和弦的延长抑制了达到一个新的结构目的地(在此例中是Ⅴ)的动力。这样,在前奏曲中,运动从开始就发展然后连续向前直到到达下一结构目的地Ⅱ级上;相反,在圣咏中,和弦延长造成了徘徊,放慢的效果,在这以后,便进行到新的结构目的地。

这两种不同的运动类型对于分析是有影响的。即使在这种简单的例子中,很自然地看到,逐渐而有明确方向性的推向目的地应该与"绕着转"或"在内部运动"类型的运动有存在着分析上的差异。这些差异虽然不明显但却很重要;在许多情况下,音乐本能基础上的表达是完全无意识的。确实,分析也受到风格和历史的影响。但是,决不可以忽视这样的事实,即良好地分析其问题很大程度上在于音乐本身以及它的音乐意义上。

五、调 性

调性通过其力量使音乐及和弦成为附属,以便及时延伸单个和弦,和弦 延长就创造了调性实体,因此它是个有组织的力量。这样它就成为音乐 组织中重大概念的主要因素,这概念是西方文明的音乐所创造的,我们称之为调性。

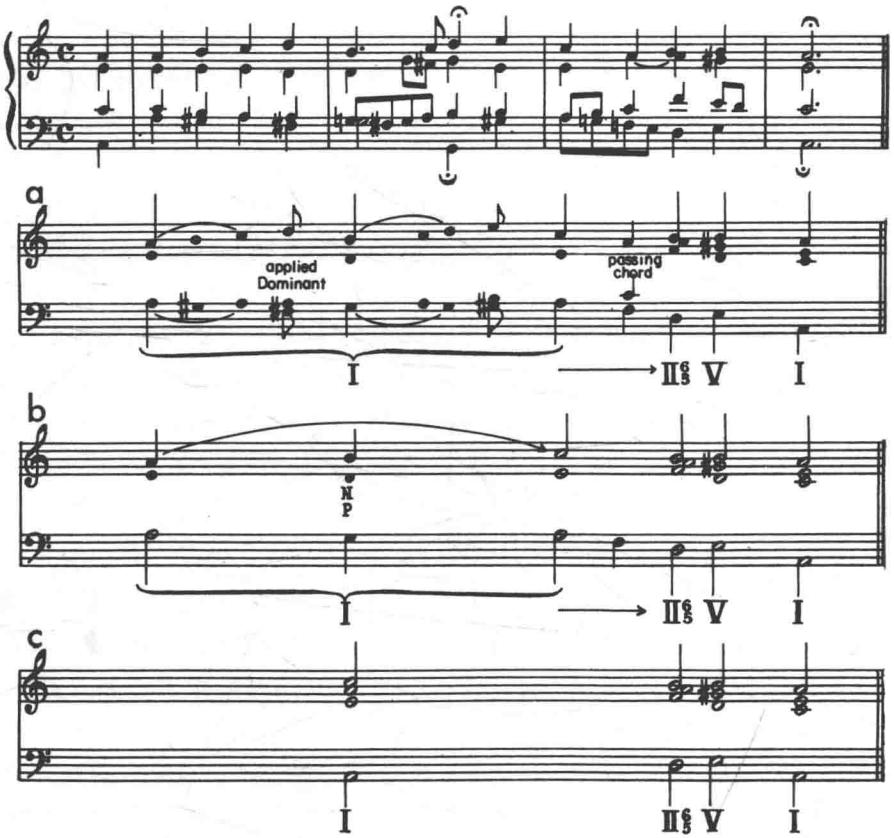
在下列巴赫圣咏的分句中(例3),我们遇到一个关于调性问题的和 弦延长,即使其范围很小。

使用传统的和声分析方法来解释这个分句,关于在A小调乐句中使用G大和弦(第2小节)就有了困难。它的地位是什么呢?因为它与A小调和弦已证明没有和声关系。[①]它是代表转调到新的调中心,甚至是"虚假"或"暂时"转调到新调吗?由于我们把这整个分句听作为有机整体,置休止符于不顾,若是指出G大和弦是表现A小调调性的单一结构骨架的一个有机部分,这是不是一个合乎逻辑和音乐的解释呢?

如果从结构上来听,可以发现D大和弦不是到G大调的转调媒介,而是所谓的应用属和弦或副属和弦。任何类型的和弦,不管是和声的、对位

① 把G大和弦解释为自然A小调的Ⅶ,最多只是对该和弦语法状态的解说,并未解说它在A小调分句中的功能。

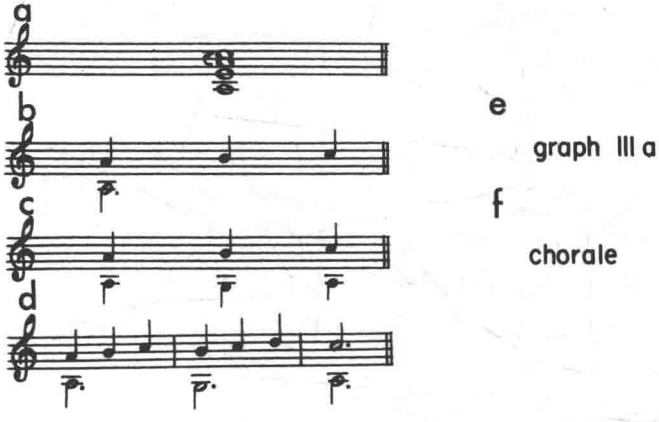
例 3



的、结构的或延长的，在它前面都可以有一个应用属和弦。应用属和弦的功能是为下一和弦提供更多的色彩并强调它：毫不影响一个调的继续存在。从这样的观点看，G 大调并不指出一个新的调中心，但它的真正意义是什么呢？如果仔细听取旋律（图 a），就可以认识到第 1 小节及第 2 小节的重拍各向上升高三度（旋律的平行现象），并上行到一个显示出向下跳进三度的外加动机；每一小节的重拍都是级进进行；第 1 小节至第 3 小节的重拍（它重复下行三度的动机）连在一起形成了 A-B-C 的上行三度，它的其他旋律三度都是延长。与此上行三度 A-B-C 的对位是 A-G-A，巴赫选用了自然小音阶的 G 来代替 ♯G。因为上声部音调 B 是经过音，低音部音

调 G 是邻音，所形成的 G 大和弦的功能是个邻音经过和弦[①]（图 b）。因为邻音对主音加以强调，在这例中主音是 A，也由于旋律上行三度把 A 小和弦的音程水平化了（图 b、c），我们必须把 G 大和弦解释为在 A 小和弦内部移动并绕着它转的和弦，这样就有助于延长。G 和弦与前后的 A 小和弦有对位而非和声的联系，并代表单个延长的 A 小主和弦的有机部分。这主和弦然后经过 F 大经过和弦而移到Ⅱ、Ⅴ到最后的Ⅰ，结束了这分句。为了最后证实，可以按相反的逻辑，如（例 4）所指出，演奏第 1~3 小节的音调内容，就是从其结束到乐句的完整形成。我相信这个步骤完全说明了这些小节的基本统一。[②]

例 4



这个例子不仅为和弦语法与和声分析，而且也为结构听觉所获得的不同结果提供了极好的证明。把 G 大和弦理解为 G 大调，即使是作为临时离开 A 小调，也就毁灭了这表现单个延长和弦的音调单位的基本意义。和声分析把 G 大和弦除了解释为“暂时”转调以外，还有什么呢？和弦语法，作为和声分析的基础，对乐句提供不出其他的说明。但是，在一般的结构延长以及特定的和弦延长的基本概念的基础上，就可以产生全新并远为广阔的调性概念，用它就可将 G 大和弦解释为整个乐句的有机部分。这种调性的

① 邻音经过和弦的解释见后。

② 这是巴赫把音乐运动带过延长符号送到下一分句的许多例子之一，这样创造出比原来旋律显示的综合更为强烈。。

概念对真正说明了音乐的结构贯串性意味着什么。

主要的是要认识一个和弦,例如上述的 G 大和弦,可起和声或对位的作用,并不与它所出现的调相矛盾。如果把这个 G 大和弦听作为主 A 小和弦的邻音或经过和弦,就可以说明它存在于 A 小调中的理由,也只有这样,才能把整个乐句看作为结构贯串和有机统一的表现。而把 G 大和弦认为是转调,即使是临时的,就会将它分成两个不同的调而丧失了它的统一运动。

这样就给我们带来了通常的调性概念,即允许有一系列移调转调到其他近关系调或到与主调无关系的调,在作品结尾再转回到最初的调。根据这一点,作品的开头与结尾就保证了主调性。但这难道是调性真正的意义?这是巴赫、莫扎特、贝多芬、肖邦和其他无数作曲家在作品中所显示出来的概念吗?当贝多芬指出一个奏鸣曲或交响曲一个乐章是位于某一指定的调时,是不是应当理解为只有起始与结尾规定了这个调,而其余部分却包括许多不同的调呢?

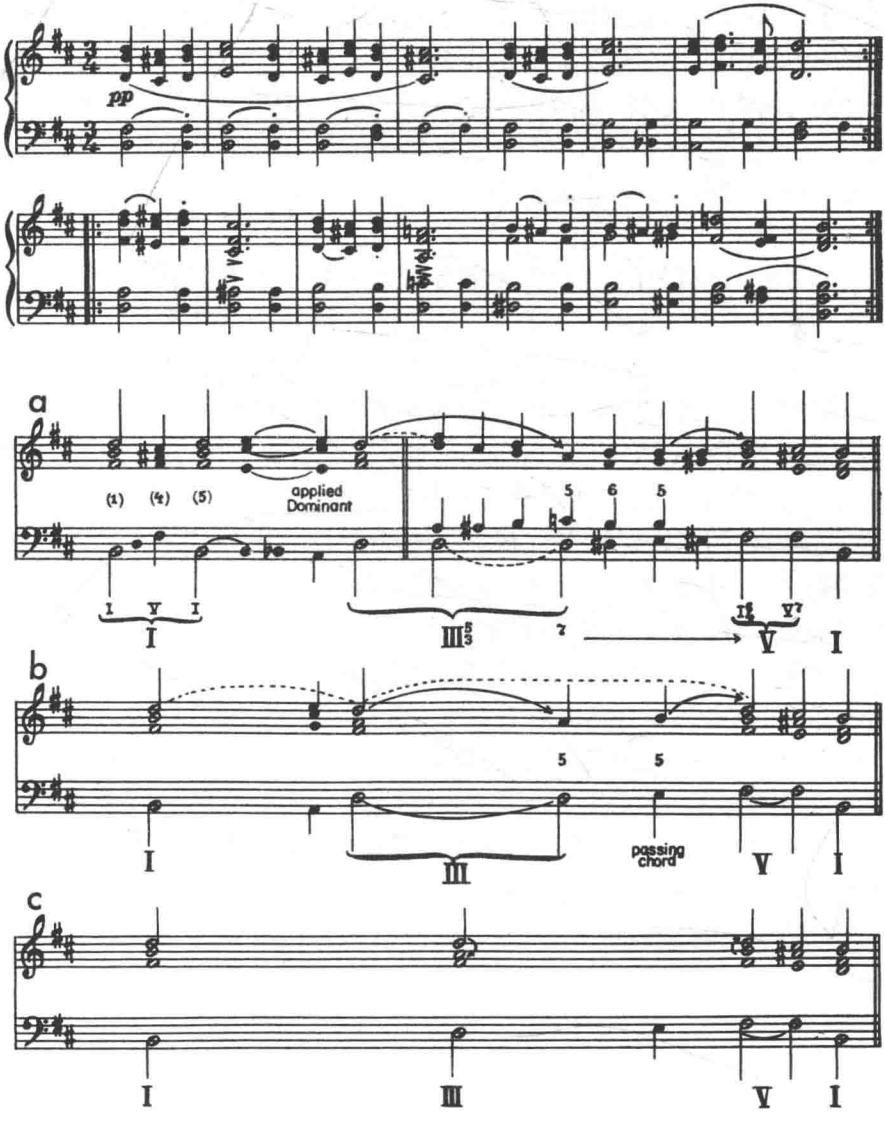
公认的转调定义是,它是从一个调转到另一个调的手段以便创造丰富性及变化。转调分成两类,"暂时"或"虚假"的,其中新调是暂时现象,是完整的,具有更永久的性质。但是"暂时"这个词意味什么呢?是不是指主调不是真正放弃而只是暂时不够鲜明呢?如果是这样,主调仍然保持,即怎能同时暂时或经过性转调到一个新的调中心呢?或者,"暂时"意味着只用新调短期地代替主调。这种情况下,新调的功能又是什么?我们又怎能把它算入主调性之内呢?解释新调,一般的基础是它与基本调的和声关系,例如关系大调、属调、重属调等等。但是新调常不能在这基础上来解释。事实上,根据和声分析,常有转调到暂转调的,与主调完全没有和声关系,作曲家所指出的调号似乎又矛盾又使人迷惑。而且,由于指出一系列暂时转调而不示出它们在作品内的功能(即它们如何组合起来创造一个统一整体),分析家就回避了作曲家所暗示的调性内这些经过句的意义问题,因此,频繁转调的理论是和弦语法的衍生物。

现在,让我们讨论一个完整作品中的调性贯串的问题,然后再讨论大曲式中的一个乐段。引用的两个作品在处理、风格及比例上均很不同,但有同样概括各自调性的和声骨架。(在两者之中,读者可能对上声部的结构解释遇到困难,以后将会涉及,现在,建议可集中于调性问题。)

第一个例子是舒伯特的 B 小调圆舞曲,作品 18(例 5)。讨论的要点集

中于从第 8 小节的 D 大和弦开始到第 12 小节的 D 七和弦。根据和声分析，D 大和弦(第 8 小节)由其属和弦引入，代表了新调的主和弦，关系大调的调。许多人会感到在以后小节中继续存在 D 大调，因为有 D 持续低音，以及由上声部模进动机所创造的 D 大和弦外形。他们会认为第 13、14 小节的半音

例 5



和弦是转回 B 小调的转调。在这种理解基础上,这首圆舞曲从 B 小调转到 D 大调,又回到 B 小调。但根据结构听觉,D 大和弦部分并不回到基本调,而走向其最终目的♯F 属和弦(第 15 小节)与“B”主和弦(第 16 小节)。因此,指出了一个单方向前进的运动,不是倒退。这种方向的要素是极重要的,这里我们接触到了我们的途径与习惯方法之间的一个真正不同的概念。

因此,这个段落通常被认为是基于 D 大调上的从 B 小和弦到♯F 大和弦的运动,即从主和弦到属和弦的基本调性之内。然而,这个通常理解上的 D 大调各小节的状态及功能又是什么呢?这几小节显示了 D 大和弦的延长,即 B 小调中音和弦[①]内的一种运动,它的作用是作为主和弦运动所指向的一个中间目的地,然后依次推动到属和弦。因此,这个 D 大和弦的功能是作为结构 Ⅰ-Ⅲ-Ⅴ-Ⅰ 进行中的中音和弦,这个进行也概括了单一 B 小调性的和声骨架。

读者或可争辩说,把 D 大调部分解释为延长的Ⅲ,仅仅是转调的另一个名称,在基本应用上没有真正的区别,差异仅仅是术语上的不同。这种反对是没有根据的。因为和弦延长并不指出离调到新调中心的运动,包括暂时的离/转调。相反,它说明只存在一个调,由于把 D 大和弦看作是结构 Ⅰ-Ⅲ-Ⅴ-Ⅰ 进行中的一员,整个运动就保持在一个调的轮廓之内。

这样,转调理论建筑在自相矛盾的概念之上,从一个调离开,又同时留在调内,结构听觉却证明有 B 小调调号的作品真正是 B 小调,因为这个调把每一个和弦,不管有无延长,作为肯定一个调的音乐组织的有机部分。另一方面,旧概念却使所谓主调仅仅变为一个空壳或某种时期的特殊风格。

舒伯特圆舞曲提供了另一个重要的例证。构成短经过句结构骨架的和声进行同时可以作为更大内容之内的延长,开始 5 小节的 Ⅰ-Ⅴ-Ⅰ 就是这种类型的进行。一方面概括了有关小节的结构,它也完成了 Ⅰ 的延长,Ⅰ 是总和声骨架的第一个成员(图 a、c)Ⅰ-Ⅴ-Ⅰ 进行的低音,是一个纵向和弦形式的水平化表现(例 6)。

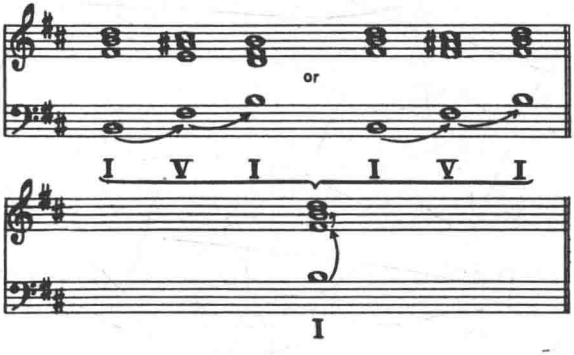
---

① 在大多数教科书里,小调的中音和弦总指增三和弦,但当中音和弦用作为和声进行的一员时,它总是出现为大和弦,这根据自然或纯粹小音阶。

例 6

如前面所指出，水平化造成延长，这样建筑在 B、♯F、B 上的和弦及其进行创造出 B 小和弦的延长——和声延长，因为和弦是在和声联想的基础上连接起来的。(例 7)

例 7



因此，我们必须区别对位及和声的和弦延长，任何和弦可以用对位或和声方式来延长。[①]在舒伯特的圆舞曲中两种类型都有出现，对位延长在 9~12 小节，和声延长在 1~5 小节，如上所述，两者都产生自结构和声进行 Ⅰ-Ⅲ-Ⅴ-Ⅰ，这代表了最高结构级别的进行。所有声部的引入进行，即所有的延长，表示出进行较低和较高级别的差异，可以相比于这种等级的不同程度，如动机-乐句-主题-段落，等等。最高结构级的进行就是指出作品基本方向的结构骨架。整个本书的强调就放在这个区别上面。

或者在读者心里已经引起了疑问：如果 Ⅰ-Ⅴ-Ⅰ 是较高结构级的 Ⅰ 的延长，为什么结构进行 Ⅰ-Ⅲ-Ⅴ-Ⅰ 不可逻辑地分类为更高结构级的 Ⅰ 的延长呢？确实，Ⅰ-Ⅲ-Ⅴ-Ⅰ 的进行事实上是 B 小和弦的延长，这个 进行成为结构骨架是因为所有其他的和声或对位延长，在这作品中都被证明是它的分支，B 小和弦是这个逻辑事实的主宰，但它本身没有结构意义。在任何作品中，最高结构级的进行必须解释为最终的结构骨架。

① 对位及和声延长的详细讨论及应用见第二部，第五、六章。

指示调性的和弦的存在只是进一步证明了和弦延长是调性的要素。基本和弦的水平化创造了结构和声进行,其他的延长,对位或和声,全是它的有机部分,或可以说,是缩减。应该明确的是、在作品中把某些和弦解释为结构的或延长的,取决于我们在分析一分句、一个乐段或整个作品。如果我们要分析一个作品的3个小节,以巴赫的前奏曲为例,那么是将它们从较大的有机体中分离出来,它们只是整体的一个有机部分,它们本身变为一个结构有机体,因此可以有权把Ⅰ-Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ进行称为该分句的结构骨架,因为它代表了这些特定小节的最高结构级进行。但在分析整个前奏曲时,这3个小节只作为整体的一小部分;于是Ⅰ-Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ进行就会变为较高结构级的和弦的和声延长。

毋庸置疑,所有这些解释并没有预示创作的先后次序。这决不能成为一个作曲理论的课题,它是永远无法解释的,因为每个作曲家是不同的。这种解释及使用图形的唯一目的是表示出在渐进阶段中的调性贯串性——如果我们要用系统的方法来解释我们所听到的,这是有必要的。

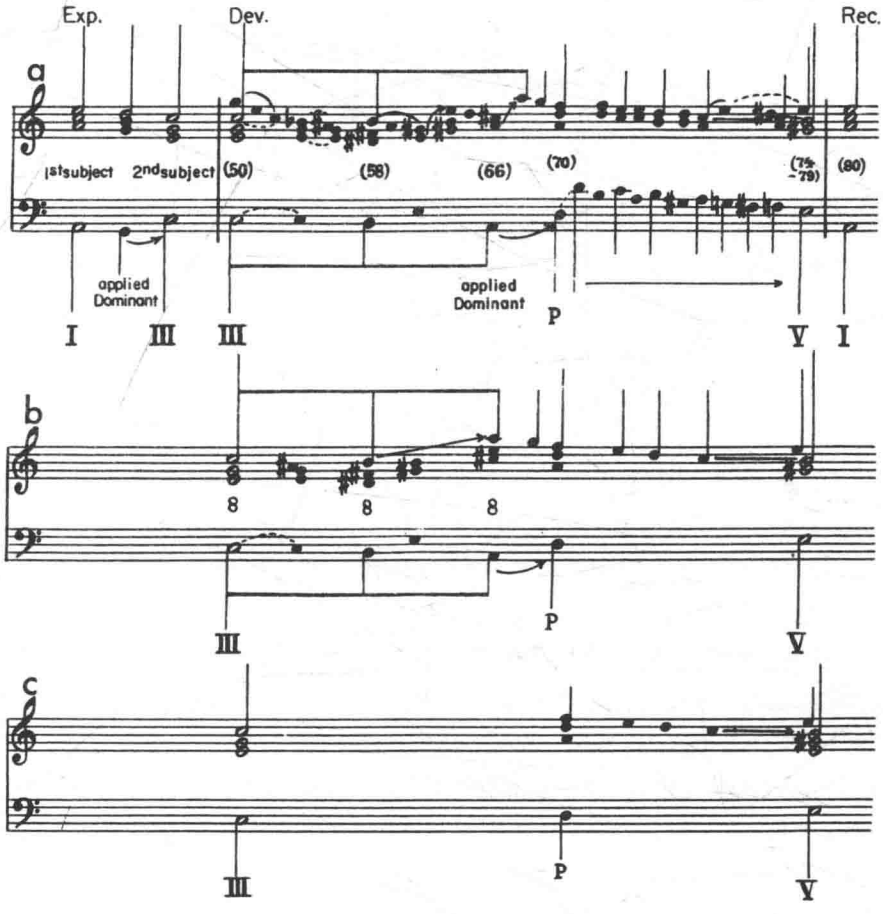
延长不仅仅应用于和声结构和弦,作品中的任何和弦、和声或对位,自然音阶或半音阶,只要它在结构骨架中的地位及功能已清楚地规定,就可以加以延长而不会损害调性的稳定性。例如延长了一个经过和弦,它仍然可保持其经过和弦的功能,虽然已大大加强了它在分句中的影响。总之,不管和弦或到该和弦的进行被延长与否,其原有功能仍然保持不变。但是,延长不可以无目的地或含糊不清地彷徨,而必须始终指向后面的结构和弦。在大型曲式中,这更是如此,在其中每个延长的和弦,不管包括多少小节,必须传达出其结构目的地的方向感。因此,作为表现艺术统一体的曲式,取决于延长的概念及其具体实现。

下面是莫扎特A小调奏鸣曲第一乐章发展部的一个例子,第一个问题是表明它与呈示部结构的关系(例8)。

呈示部显示了从主音A小调到中音C大调和弦的结构运动,在其中这两个结构和弦都大大地延长了,于是创造出主题1和主题2。[①]极为相似的结构进行,但规模大得多。在两者之中,调性概念是相同的,但在奏鸣曲中可以理解延长是长得多,迫使人耳听取结构点之间更大的距离。为此,对奏鸣曲的结构理解要比圆舞曲的更困难。这件事实说明是发展部开始的C大

① 目前只能限于这种扼要的解释,因为目前不可能对这呈示部做详细讨论,研读本书内容的读者,在以后阶段自可能提供出一个详细的分析。

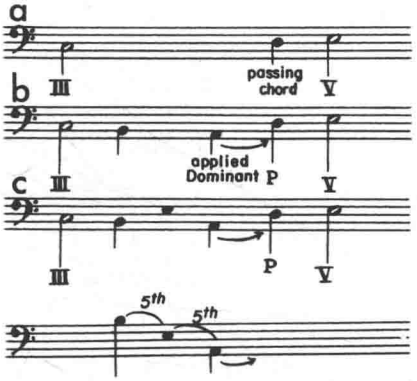
例 8



和弦和 D 小和弦(第 70 小节)之间的辽阔间隔,虽然对这 D 小和弦的强调起初暗示它可能是个结构目的,但整个乐段结束在 E 属和弦上却显示出 D 小和弦的真正功能是 C 大和弦与 E 大和弦之间的经过和弦(图 C)。这里的间隔,特别是被 C 大和弦和 D 小和弦之间或在一定程度上是 D 小和弦和 E 大和弦之间的插入和弦所大大扩展和丰富。这些延长和弦并不损害 A 小调调性的Ⅲ-Ⅴ结构进行的完整性,因为它们在从Ⅲ到Ⅴ的运动中有着清楚规定的功能。例如,在Ⅲ级与这个关键的 D 小经过和弦之间的大大延长,可以

从下列三步骤中得以显现(例 9):

例 9



第一步:表示整个发展的基本进行是从 C(Ⅲ)经过 D(经过和弦)到 E(Ⅴ)。

第二步:指出这个主要延长的构成是经过 B(第 58 小节)到 A(第 66 小节)的级进运动。A 是 D 的重属和弦。

第三步:作为进一步的延长, E 和弦是 B 与 A 和弦之间下行五度进行[①]的一部分。

这样,B 和弦在从Ⅲ到 A 重属和弦的运动中有着经过和弦的功能。并且,D 小和弦没有延长,显著地指出了莫扎特曲式的戏剧化概念。在这扩伸的延长到达它以后,这样一种扩张就可能推迟了到Ⅴ的动力。代替从 D 小和弦到Ⅴ的是延长运动,并通过从上行二度(D-E)转位为下行七度而加强(例 8,图 a)。

前面已提到过,在结构和调性骨架中和弦可以有对位功能。这说明对位功能足以使一个和弦成为支配调的一员。这一点可由 B 大和弦说明,它属于 A 小调,因为它的作用是经过和弦,处在Ⅲ与 D 小经过和弦的重属和弦之间。在 A 小调Ⅰ-Ⅲ-Ⅴ-Ⅰ进行骨架中,这个经过和弦清楚规定的功能使它在此调中有合法的地位,它的延长只起了加强的作用。

许多例子清晰地指出,任何和弦可以是任何调的一部分,只要它在结构

① 对这术语的解释,见后第二部第六章3b节。

骨架中有可满足的功能。一般来说,和弦属于某调与否仅取决于功能,而非和声关系的程度,和弦可以是协和或不协和的,半音阶或自然音阶,可以是三和弦、七和弦、九和弦等,只有它的功能才决定它是否属于某个调。

当结构听觉应用于大型曲式时,很明显,我们在单乐句中所发现的和声骨架、对位和弦及和弦延长的组织要素之间的关系,也就是提供并维持作品大乐段甚至整个乐章贯串性的因素基本上一样,但范围更大。

这种大范围的听觉是我们必须天然持有的,或者后来养成的,以便在任何大型曲式中完全掌握其统一和贯串性。如果我把他从 C 大和弦到 D 小和弦的有机运动解释为一系列的转调,从 C 大调到 B、E、A 大调,引到 D 小和弦,会为音乐提供什么理解呢?最后一个也可认为是连续转调中又一个调。从 D 大和弦到 E 大和弦的运动再加上转调回到 A 小调又会显示出多少其他的调呢?用这个分析方法,从展开段的开始处出发,不知如何就到达了 A 小调的属和弦;二三次转调或多或少也不会改变这个局面。把发展部听作为从Ⅲ通过了经过的 D 小和弦而到Ⅴ的运动,把所有其他的音,和弦及经过句作为这广泛扩大的中音——属音进行的有机部分,这比起将它作为许多调性存在的一员,把运动分裂为许多不同的调中心,它们与整体的功能关系又无法解释在音乐上肯定更具说服力。

这种调性的新概念及解说,如上面大致概述那样,是申克在许多年内所逐步发展起来的。正如他感到和弦语法不能分辨和弦所执行的不同功能那样,他也认识到只关心作品开始与结束作为调号的指示同样对所谓转调乐段的状态及功能缺乏说明。他认识到,转调的概念不能指出我们听觉所感到的统一体。

至此,通过明确的调性意义,就可以克服隶属于它的范围及使用上的限制——这种限制削弱了我们对大师在作品中所清晰赋予的大范围听觉的能力。事实上,调性的狭隘概念及其受限制的可能性使许多理论家和音乐家相信,调性与所谓的音乐和声概念(及其“永久的终止低音”)有密切关系。但是,由于对位或和声的和弦延长是创造调性贯串性的力量,调性的历史并非始于和声关系及和声和弦进行的发现及构建基础上的,而是开始于 12 世纪中首次使用了对位和弦延长。[①]

与近期音乐相关的相类似的调性狭义概念已经引导出这样的观念,即

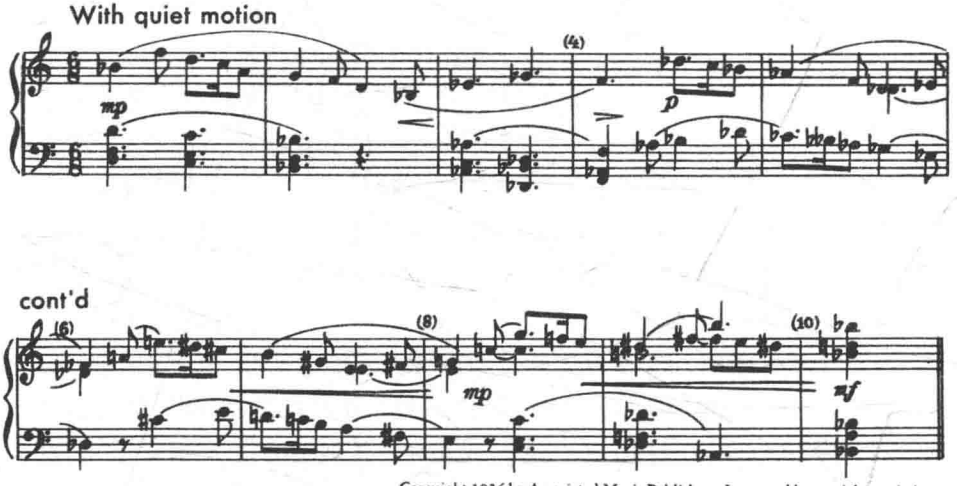
① 此问题在第三部中将详细讨论。

作曲家在作品中使用了“游移”的各调，事实上指出了在单一调性内的结构骨架由于延长的众多可能性而被丰富并加强了。对于说明调性解体后的许多作品来说，确实是这样的。在这些情况下，问题是风格的改变，而不是调性语言的基本概念的改变。

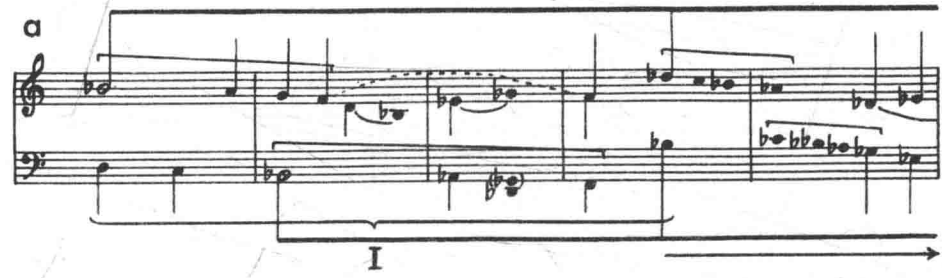
基于 I－V－I 这样和声序曲的进行，决不是有方向的运动中可找到的有表现力的唯一骨架类型。这对于 12~15 世纪的音乐尤其是这样，在其中有方向运动的骨架经常是其造成的旋律对位概念与和弦进行的一种表现。当代音乐的趋势，以及它想避免主属关系中固有的和声概念趋势，可以说也是这样。为了证明这一点，我们以兴德米特第三钢琴奏鸣曲的开始（例 10）为例加以说明，这里用和声分析来解释这个经过句是很难的。可以在第 10 小节主和弦进入以前指出有几次转调出现，但这不能以其内在贯串性的名义来解释这个经过句的意义。

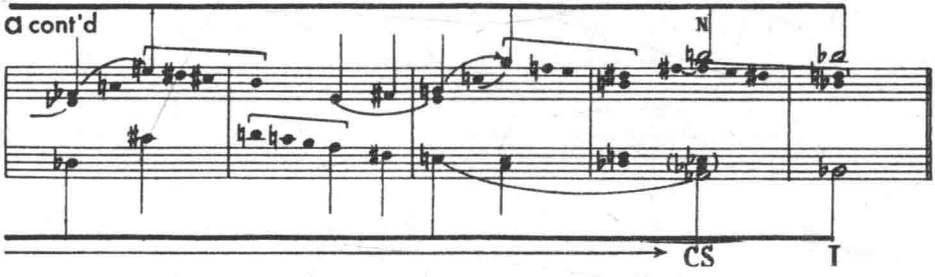
如果从运动的观点来听它，可发现有一个强烈的驱动力从主和弦引到

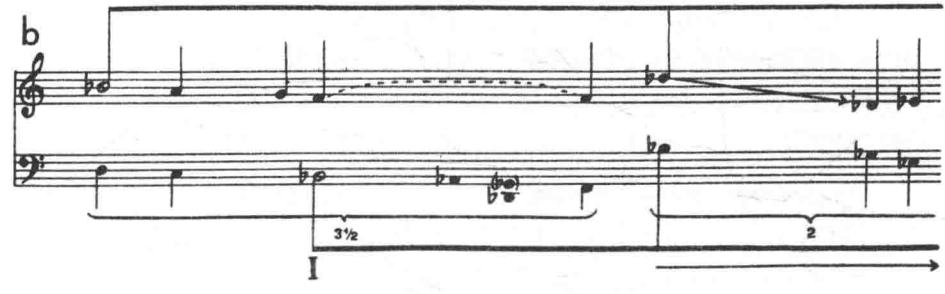
例 10

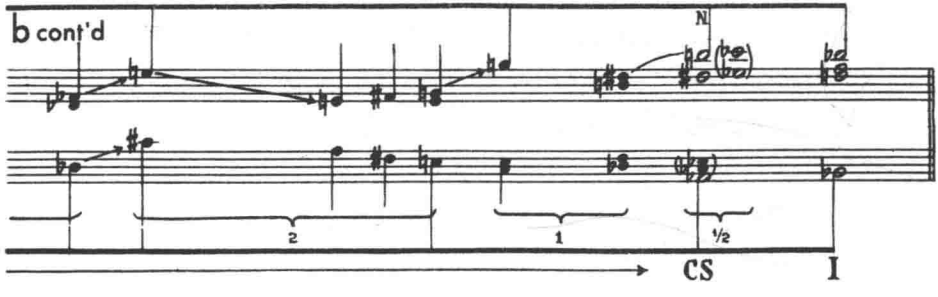


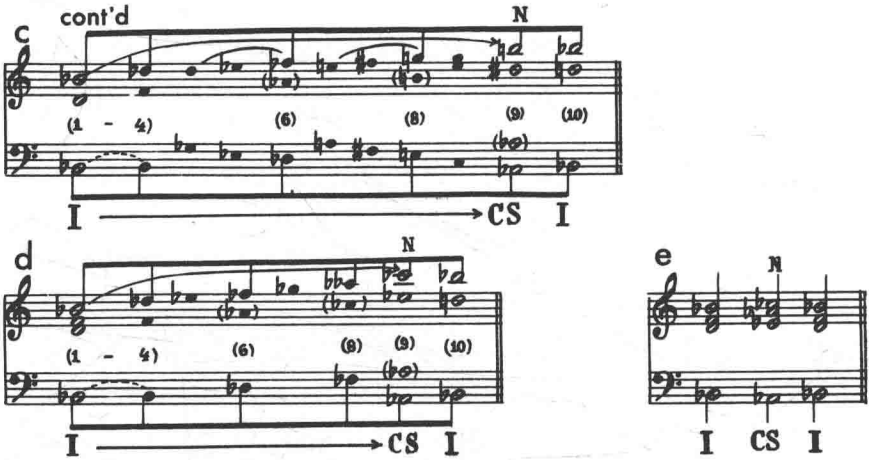
Copyright 1936 by Associated Music Publishers, Inc.; used by special permission.


a
I


a cont'd
N
CS
I


b
3½
2
I


b cont'd
N
2
1
½
CS
I



♭A 小和弦(第 9 小节),这是一个邻音和弦,然后到最后的主和弦。这个概略的骨架构成了对位进行,如图 a 中指出。它指明了 ♭B 调性决定了运动的方向。♭A 上的邻音和弦作为一个对位和弦,具有结构意义,因它是这特殊片断结构骨架的一员(加上的标记 DS 意味着“对位结构”)。实际上整个经过句是从主和弦到 ♭A 和弦进行的大延长,观察图 d 就可以看到指出延长本质运动的各关键点。

这些关键点的构成是,填满了上声部中九度、二度的延长,从 ♭B 到 ♭C 空间的三度上行运动,低音也三度上行,但最后一个三度(第 8~9 小节)用下行六度表示。作曲家用了许多等音变换(见图 c 及 d);例如,第 6 小节的 ♭D,后面立即跟着 ♯C;E 小和弦的出现代替了 ♭F 小和弦;在第 9 小节用 B 代替了 ♭C。随后而来的是 ♭D (或 ♯C)及 E 上的和弦(第 6、8 小节),它们是经过和弦,可信服地把听觉从 ♭B 主和弦带到 ♭A 邻音和弦。通过其中关键性的经过和弦的帮助,一旦这种运动的单一方向变得清晰以后,其他所有音的功能就有了意义。作为主要方向的想象中的延长,它们在到达目的 ♭A 和弦的途中决不含糊。相反,作为有机体的细节,它们创造了整个经过句的表现及审美价值。这些延长在图 a、b 中表示出来。

最后,读者的注意力应引到主题素材上去,它的节奏处理对音乐连续性的说服力起强烈的作用。第一个结构主和弦以及每一个中间点引出了分句,

它们逐次缩短并愈来愈紧凑，一直到达第10小节中的最后结构主和弦为止。这样就发现了一个紧缩模进；最初相差3个半小节，然后是2小节，又是2小节，然后1小节。最后$^{\flat}$A和弦的出现占了半小节，紧接着是最后的主和弦（见图b中的数字）。这种紧缩及其产生的动力，这对于耳朵理解有方向运动的段落是极其有帮助的。

六、结构及延长的含义

本章中，通过例子的分析已经清楚认识到，结构及延长的概念是调性贯串性作为基础的杰出因素。将可发现调性贯串性的所有解释可以根据同样的概念；这就是声部进行图以及它们所提供的一步一步的解释的原因。这个基础概念的认识是申克对音乐理解进化的最大贡献。他后来所到达的结论，其根源均来自这基本的发现。

但这概念本身决不是申克的发现。人类的创造，每个复杂的思想或精神及艺术的产物都是精心的、延展的、个体塑造的，简言之，是一个基本内在观念或结构的一系列延长。这种观念并不是新的。

它是创造性发明和思想的古老基本原则。它也对人类思想、行动及创造有极重要的贡献。在不同的时期内只有极少数人才意识到它；但现在作为我们时代的典型特征，它已变为极自觉的概念。它对我们思维方法是那么自然，对我们精神气质及态度是那么重要，以至它比我们的科学及艺术设计与思维所主宰的还要多；它甚至应该作为生活的普遍法则来接受。

让我们以语言为例，这是我们思维表达的逻辑手段，举一个极简单的例子。在听取一个有附属从句及词组构成的长句时，我们不由自主地掌握了整个句子所表现的要点——我们抓住主要的大纲。这个大纲经过附属子句，即延长而显示为被润饰并扩大。这样，整个句子就显示为一个单一的、结构上有组织的延长。

在准备演说或报告时，我们再次面临着这个永恒的概念。比如太短、太“啰嗦”、“使观点清楚”等反复出现的问题，要出其不意，必需准备一点或强调另一点，或重述要点——所有这些建筑原则是在结构及延长的基础上来加以处理的。只有在这个基础上，演说的基本意图或目的才会在润饰及细节的迷津中凸显出来。

在解释戏剧的内容时，我们肯定不会从第一场的第一句话开始，而是从

作者心中的基本观念开始,从那里再在进展的阶段中进入到幕、场及细节。尽管有最迷人的细节,但决不与整个结构失去联系,这就在清楚或混乱的解释之间产生区别。

每部小说或剧本都有结构思维,可用几个字表现出来。这思维的润饰及延长就造成了艺术细节、偏差及迂回,以及它们所有的紧张度与惊奇。我们越自觉或不自觉地感到延长与结构的关系,就越有一个有机体的印象。在有机体中,我们实际上可以谈到结构及延长的相互依存。因为结构思维只通过其延长来得到艺术生命;另一方面,只有细节,不作为整体的一部分,就决不是大的有机体的组成部分——它没有归宿,再美再有趣,仍然只是细节。

同样的概念也是心理学的基本要素,心理学不在"可见"特性基础上解释人的动作、特性或问题,它取得的结果来自人们所呈现出来的那些渗透在根深蒂固的、不自觉的、常常是很久以前就有的所有特征中。在基本原因与现实可见的事实之间的贯串性中——或用我们的术语:在结构与其延长的贯串性之间——存在对某个人物性格的解释。

这样,在创造或再现一个有机整体时,不管在什么水平、什么领域,在演说、教学、艺术、科学或在生活的艺术中,我们是自觉或不自觉地被迫与结构及延长的概念打交道。

这个创造性思想的基本原则也统治了音乐创作,因此,一旦意识到它的存在,音乐的重现与阐释就显得明了而又有说服力。由于它是这样的明显,所以许多音乐家都明确地指出,申克的著作澄清了他们所本能感到的东西,因此,这看起来是一种方法,事实上是一种对本能聆听与理解——结构听觉的先天倾向——的大胆系统化。

音乐是时间内的运动,这个运动的音乐意义是什么?我们听了几百个小节,有着一连串乐音及和弦,仍然本能地感到它们形成了一个有机整体,这又是怎样来的?什么是音乐有机体?

我欣然同意,音乐,其发展及阐释有许多可以用美学、文化、史学、哲学、心理学及生理学的名义来解释;完备的解释决不会忽略一些重要因素。但我相信,这些因素只有在音乐理解的基础上才有真正的价值,因为,这个音乐理解必然会影响其他因素。

可能听起来奇怪与夸张,我们一直严重地缺乏对音乐的音乐解释。经常供我们支配及使用的是纯粹描述类型的解释和教学。虽然在其他许多领

域中纯粹描述的方法有明显的限制，这已经非常明显，但似乎大多数音乐家并未反对它，我们仍然完全受这种方法的控制，在大多数情况下，并没有深入到明显“可见”事实表层的下面。和弦语法及转调理论并不能将分解了的音乐作品碎片重新组合起来。相似的观点也可应用于分析旋律、节奏、曲式及风格的现行方法。虽然以后将详细回到这些问题，在此处应该指出，根据习惯的教学方法，这些创作要素，全部代表了有机结构的相互依存部分，是被划分成严密的理论教条，或多或少单一地应用于以实际作品表现的有机整体中。它们与它们应解释的作品分离并独立存在。

毫无疑问，这种不适当的教育方法及概念实际产生了目前音乐思想的危机。就它们而言，这种形势是可以改变的，我相信改正音乐基本概念对我们所有的音乐活动会有伟大及持续的效果。申克渗透到音乐运动及其最微妙的贯串性的问题，已经打开了我们的耳朵及心灵；他已经打开了将音乐理解作为一种有机运动这扇大门。

当然，事实上，即使最深入地进入音乐途径，并理解了一部音乐艺术作品中的所有其他相关要素，伟大艺术的秘密在于，我们决不能完全洞悉艺术本质的秘密。有太多的艺术拒绝推理与具体的解释。但申克的著作第一次把音乐及创作理论带到了一个水平，根据它，解释和理解的结果到达质量问题的边缘。

第二部

结构听觉的教学及系统化方法

第一章　基本理论的范围

全面熟悉音乐基本理论对理解下列各章是个先决条件。但是学习这种基本理论之前应有大量的听觉经验。很不幸的事实是学生在真正听音乐以前就先学习了理论，而音乐的正确步骤其基础应该是建立在聆听的朴实享受之上。因为原则与概括必须源自观察而非来自枯燥的抽象。因此，必须极重视熟悉真实的音乐。连续接触音乐将唤醒健全的好奇心，只有这样才可以使研究音乐结构问题具有重要的意义。

由于本书的作用不是详尽讨论初步理论，但简单地罗列适用范围对我们会有所帮助。[①]

音乐基础：

a）记谱法；音阶；教会调式；泛音列。

b）大、小、增、减音程；三和弦和七和弦；和声外音（邻音、经过音、倚音、延留音、先现音）；罗马数字及数字低音。

c）和弦语法（写出并识别和弦的能力）。

聆听步骤：

a）听觉上辨认上述材料。

b）拍子（二、三及混合）；旋律的节奏布局。

c）器乐民歌及主题旋律的听写；为二部对位做准备的二声部听写。

d）视唱，尽最大可能用音乐来教。练习应减到最少并只用于需要特别练习的地方。绝大多数的视唱练习应规定为经典的声乐文献作品。

e）分析动机、分句、各种终止，例如模进、模仿等的手法；分析曲式（二部及三部曲式、奏鸣曲、回旋曲、舞曲）。

---

① 建议下列书籍作为基本理论学习之用：《初步乐理》狄勒（Angela Diller）著，纽约西尔莫公司，1921年；《音乐技巧》，鲍曼（Alvin Bauman），纽约勃连蒂斯公司，1947年；《基本和声》第二版，密切尔（William J Mitchell），纽约勃连蒂斯公司，1948年。

大师的音乐，常从许多角度来介绍并讨论，最终将传达的是他们风格的一般性知识。这种知识应建立在少量作品的体验上而非音乐史的常规课程上。通过聆听的作业，可鼓励学生扩大他们的文献知识量。应要求他引用所熟悉的音乐来表明每一个新的情况。为此，应做到熟悉键盘。

在音乐院校与文科学院所常见的四年制课程中，概论（第一部分）的材料可花一两年时间。在第二年期间，可能加上本书第二部分的第二、三、四章，在第三年可讨论第五、六章，而第七、八章则作为第四年全年的课程科目。建议第三部分可结合入第四年的学习或留待可能毕业后的工作。这个大纲并不意味着僵化的课程计划而不允许有其他自由的讲解。例如，在学习较前各章时，初步看一下第八章中若干整部作品的分析可能是有价值的。

第二章　作为组织力量的音乐方向

一、音乐连续及结合的问题

在对前一章内容的初步掌握后，学生应该获得什么是真正音乐这样的概念。他在听音乐时应打算听到和掌握什么，这意味着现在他必须接触到对音乐结构的理解问题。迄今为止他呆板的耳朵已受到某些训练，已学会识别各种和弦及其名称与符号。这些虽很重要，但并没有解释这些和弦在音乐中所起的作用，音乐应该是乐音与声部的鲜活表达。正是在这个阶段的训练中，学生必须尽可能清楚地认识到音乐结构与音乐内容问题的存在。这应在学习和声及对位之前提到日程上来，因为除非首先对它们在音乐结构中的目的及作用有若干理解，否则就会成为没有意义的训练。这种入门并不能减少以后进行键盘练习的必要。但是，如果他有意识地而非被动地倾听，就能获得音乐连续现象的若干观念，不会感到面临着一大堆没有多少用处的练习。取而代之，他会理解他为什么要用书写形式或在键盘上进行某些练习，当然只要它们说明的是作曲家的音乐技巧而不是为理论而理论。

但是这种音乐训练的早期阶段将如何进行呢？在能成功地解决结构问题以前是否需要和声、对位、曲式等知识？经验已证明即使对未学过和声及对位的学生完全可能说明音乐结构的基本问题，但只是音乐的基本方向。而且，这两种训练的基本意义以及随后需要详细的学习，是在学生训练的这个阶段中可以讲得相当清楚的。可以不夸张地说，即使从表面上认识了音乐结构和连续的问题，也会使以后学习和声和对位更有意义。

因此首先需要唤醒音乐方向的感觉。必须让学生认识到当他对音的每种纵向关系加上标记或者对作品的可见因素给出名称时，他已取得重要的初步进展，但尚未接触到音乐结构及连续的主要问题。很难想象能用分析和弦的方式来创作；即只将一个和弦加在另一个和弦上面并将一个旋律乐

思与另一个配合起来。由于音乐存在于时间之内，主要课题肯定是要创造出音乐的长度。但这必须是有机的长度，这决不能简单地把一个和弦加上另一个和弦或任何类似的方法来做到，其结果将会是一串无差异音乐事实的连续。反之，作曲家必须创造一个有机整体，其中每一个和弦及动机在整个有机体的结构中各有其意义。一部音乐杰作听起来不该是模糊的、人为的和弦与主题的连续，而应该是一个有机整体，其中每个和弦，每个旋律事件都令人信服地引导到随后的一切。

西方文化的调性音乐由运动构成，但不是为运动而运动，它代表有目的运动，从开始就表示出到一定目标的方向。在走到此目标的途中可发现有细节及迂回；我们听到和弦，音调及经过句，它给细节以形式，并使之走向目的的道路更有趣、更富色彩。但这种和弦对走向目的的主要运动只有间接的影响。在其总的意义上仍然未有涉及。于是我们应接触到结构及延长的问题。

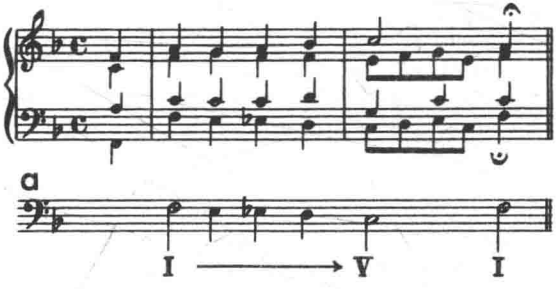
为了使学生认识到这些问题，现在将藉助于作品中简单并相对短小的乐节来说明。在许多情况下很快就能意识到音乐布局及连续性的某些问题，只缺少理解其含义所必需的技术知识。自然以下的讨论不会彻底地处理这些问题，暂时会留下许多未解答的问题；以后各章将会提供更丰富、更详尽的解释。但如果我们顺利地对要发展的事物作初步了解，如有关建设性聆听的问题，有关对位及和声学习的主要目的，目前也就足够了。学生将初次理解建设性及创造性的聆听的意义，即使是初步的，这是结构听觉的先决条件。

二、音乐方向——结构及延长

1. 和弦语法——和弦意义

让我们首先以一首巴赫圣咏的开始部分（例 1）为例。读者肯定能根据和弦在 F 大调中的地位加以标志，在这步骤过程中，或多或少会对两个和弦给以同样的标志（第 1 小节的 V^6 及第 2 小节的 V）。现可看一下这些属和弦在分句的有机整体中是否有同样的意义，回答将是否定的。我们容易接受，但可能对于这些和弦有相似的符号却在分句中有完全不同意义的原因却不得而知。只当学生发展了音乐方向的感觉之后才能认识这些属和弦的意义。

例 1



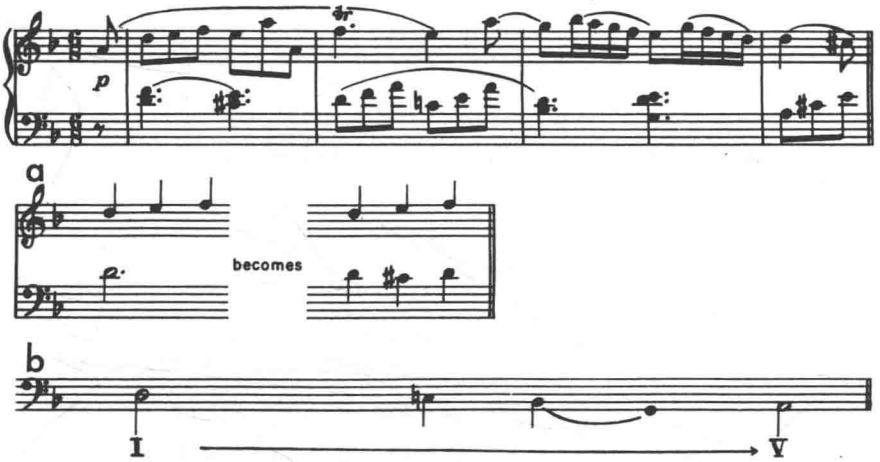
作曲家像诗人一样用句子说话，就像说出或写成的诗句，其内容不能通过说明或标志出每个字的语法状态来掌握一样，同样一个音乐分句，如果始终满足于把每个和弦按其语法地位加以标志，就不能领会这种标志，要考虑到我们所面临的是个有机整体这个事实。说一部音乐作品是个有机整体或有机体意味着这部作品自身是有方向的运动。因此，音乐理解的主要关注点必须是每个和弦作为这有方向运动的构成所起的作用。

这运动开始于何处又引向哪里呢？现在可以解释说，第 2 小节的属和弦是开始于第 1 小节主和弦并结束于第 2 小节有延长符号的主和弦运动的中间地带。在第 1 主和弦及第 2 小节属和弦之间的和弦是这两个和弦之间的连接环节，第 1 小节的 V_6 属于这一组，并参与其经过、移动的特性。另一方面，第 1 主和弦、第 2 小节的 V 及最后的主和弦是稳定点，有着稳定或结构意义（图 a）。[①]由于首次考虑了运动及其意义，就可认识到同样的和弦或者有相同或相似语法地位的和弦可以为完全不同的目的服务。尽管是初步认识到存在有这种不同的目的，这就是走向结构听觉的第一步。

识别和弦不同结构意义的另一个例子是斯卡拉蒂 D 小调奏鸣曲的开始部分（例 2）。和弦语法指出斯卡拉蒂用了 3 个属和弦，但如将乐句作为整体考虑而不仅仅困惑于彼此之间的纵向关系，就可听到一个从第 1 小节的主和弦到达第 4 小节的属和弦的运动。这属和弦，是整个运动的目的，作为结构要素，其重要性仅次于第 1 主和弦。作曲家从主和弦开始可以通过其他和弦而到达属和弦，也可直接到达。但后一步骤不能创造出音乐长度。与口语短语相比较，我们应该只能听到两个词，而不是充分展开的句子。

① 在这图以及随后的图示中，不同的音值不指出节拍值，它表现音及和弦的不同结构意义。

例 2



采用前一步骤,作曲家甚至可在途中扩大某些地方。这就是在小而相对简单的音阶上所出现的。首先,我们可认识到起点 D 小调主和弦似乎扩充了,这就是说,在第 2 小节开始,尽管有插入的属和弦第一转位,我们仍然还在 D 小和弦(图 a);这个图示有助于弄清楚这个扩充。属和弦的作用只是支持 E 音,它是 D 小和弦的主音 D 及 F 之间的经过音。低音邻音♮C 强调了属六和弦的装饰性质。这样就清楚地从属于主和弦。像上例一样,在这里两个属和弦的区别是基本的。在斯卡拉蒂的分句中,第 4 小节的属和弦是整个分句的目的地,有结构意义,而第 1 小节的属和弦无论如何没有结构意义,作用是丰富并扩充主和弦。

第 2 小节的属小和弦又如何呢?与之前和弦相比这一和弦另有作用。它位于第一结构的主和弦与最后属和弦之间,不属于结构和弦,其作用是 I 及 V 之间的连接。是两个结构和弦之间的经过和弦。第 3 小节 G 和弦的作用以后将会充分理解;在目前理解到这和弦实际上未打断低音线条的进行,只形成稍稍的迂回,也就够了(图 b)。

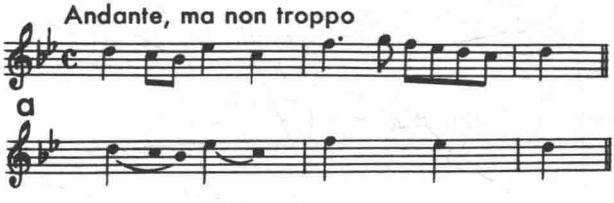
概言之,我们发现同一和弦,即 D 小调五级上的和弦有三种不同的能力,每一次这和弦有极不同的意义。现在很明显,和弦意义的这种不同对于理解这分句非常重要,以至从语法上辨别这三个和弦变为相对无关紧要了。

2. 旋律——旋律方向及贯串性

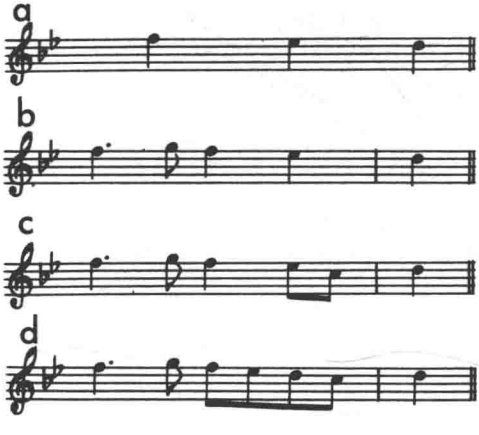
在继续讨论可使这新问题更清楚的补充例子以前,比较妥当的是在短

期内集中注意于旋律的问题。将可发现对于旋律音调与和弦一样，其意义上区别是很大的，同时在考虑旋律方向的时候，我们不再满足于仅仅区分主要与附属的，和谐与不和谐音以及其他描述方法，这可归结为“音调语法”。以一个简单的旋律乐句为例（例 3），可以说明按照音的显在进行就会造成完全错误的结果，因为它们并非常常指示出乐句的方向。例如第 2 拍的八分音符 ♭B 后面跟有四分音符 ♭E；不能就因此而断定 ♭B 引到 ♭E；C 也不引到 F 第 2 小节的重拍。反之，音乐听觉十分本能地做了较大的连接，而会记住从 D 经过 ♭E 到 F 的三度上行作为真正的旋律线——旋律结构。八分音符 C 及 ♭B，以及四分音符 C 是装饰音，因此是这旋律线的分支或延长。（图 a）旋律从 F 回到 D 以更为复杂的方式表明了向下方向的线条 F-♭E-D。下面的例子表示出结构线条与其旋律延长之间的内在贯串性（例 4）。重要的是要认识到这个结构，可以从第一部的例子中推测出来，在其最终分析中是没有节奏的，然而，在形成延长时节奏是起主要作用的因素。

例 3



例 4

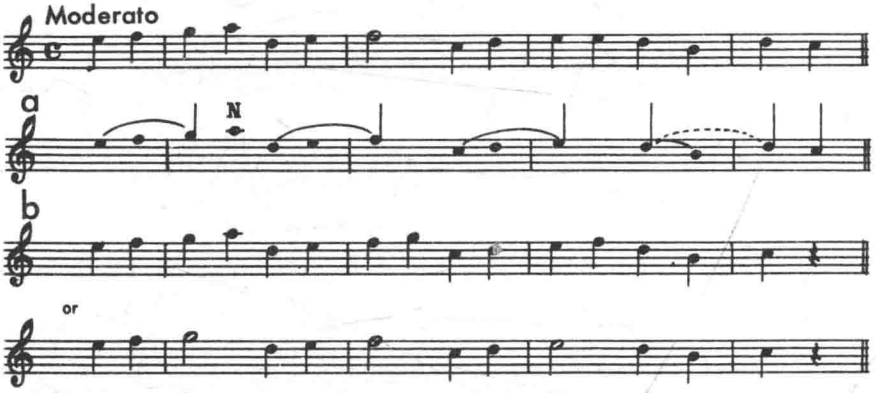


因此，这小曲的几个小节，在其旋律结构中上下移动了三度。[①]这个三度结构渗透在延长之中（D–♭B，♭E–C），使它们成为有机的分支。于是，这结构产生了第1小节中的延长三度，以及第2小节中的三度，虽然更隐蔽一点。

因此，在聆听旋律的方向时，必须区分代表基本方向、轮廓或结构的旋律音以及润饰或延长这基本结构的音。

另一个很有启发性的例子就是舒曼的乐句（例5）。我必须再一次意识到旋律线明显的上下运动并一定指出结构的方向。例如，上升到A的线条是否指出旋律的结构方向呢？仔细聆听整条旋律可显示出有上行三度的平行现象。其中三度中前两个音作为弱拍。A音（第1小节）现在证明为G的不完全（未解决）邻音，从这音之后线条就下行了；因此上行到A的线条只是4个音的明显连续（图a）。

例5



上行三度是从G指向下行到C的旋律结构的延长，现可认识到延长也可以在结构音之前，在这例中延长可作为两个较低的装饰音符。但在第3小节中，延长在结构音之后，这样将相继的上行三度反向为下行。由于两个结构音出现在一个小节之内，这创造出较大的运动紧力。学生也应注意到结构音的外在表现在各自情况下是如何变化的：G的后面是其上邻音，F以

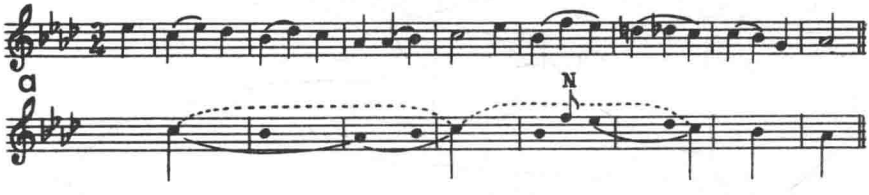
① 对熟悉这方法的学生来说，可以指出，将作品作为整体来考虑时，这旋律可很好地表现为D的延长，但为教学的目的，可将这上下三度的运动解释为这旋律的结构运动。

二分音符的形式出现，E 用两个八分音符代表。如果没有这些精致的细微差别，这旋律将会多么沉闷！（例 5b）

贝多芬和舒曼的例子表明，旋律及节奏的延长可以创造出旋律的趣味及色彩。然而只有掌握了延长是作为旋律结构的有机分支以后，才会清楚延长的价值及性质。因此，理解旋律的结构进程及延长所起的作用在以后的讨论中是很重要的。

上述旋律的结构显示的是开始的运动，在下例中可发现一个完全不同的旋律方向问题（例 6）。最初看来，结构线条似乎直接从 C 经过 ♭B 下行到 ♭A，这 3 个音被装饰音所延长，但在第 4 小节中又到达了 C；因此返回到了起点，显示出 C 的大规模装饰或延长。直到第 4 节，C 是唯一的结构音。在其主宰的能力中，它保持其结构值并可作为保持音（在图 a 中用虚线指出）。在第 5 小节，旋律在结构上试图下行到 ♭B，惟有再次转回，形成了 C 的进一步延长，旋律在第 6 小节又一次迅速回到了 C。只在这以后旋律才进行到 ♭B 及结束的 ♭A。

例 6



总之，可认识到旋律在其进程中极大部分未从一个结构点移到另一个点，而是围绕着一个结构音。这就在线条最后下行到主音以前造成一个徘徊及延迟的效果。

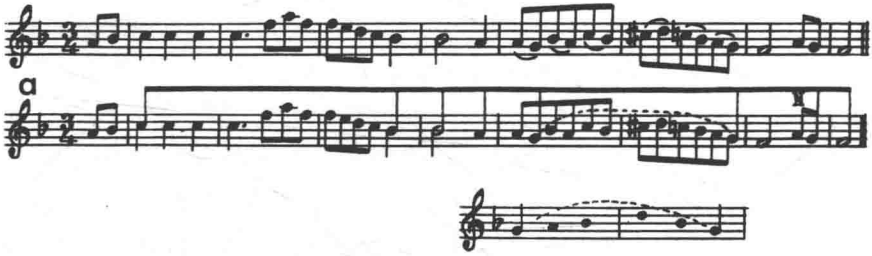
最后，比较一下这里相同调的 3 条旋律的结构及延长问题（例 7、8、9）。

在海顿的例中，结构线条[①]从第 1 小节的 C 移动到第 3 小节的 ♭B（见例 7 图 a）。作曲家没有直接从 C 走到 ♭B，而是通过装饰音延长了这个进行，旋律随后直接进行到第 4 小节的 A。通过了第 5~8 小节，很明显基本上旋

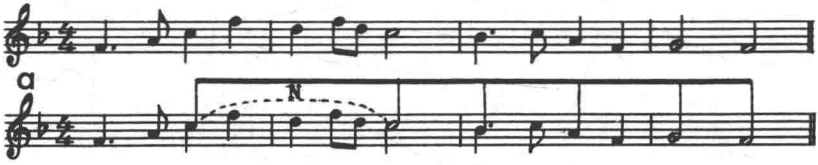
① 这些符干与长的横杆相连，指向结构音。

律是从第 5 小节的 G 移动到第 8 小节最后的 F。然而最后这些小节出现许多装饰音，它们本身又由倚音所修饰，在第 5、6 小节，装饰音是 G 小和弦 的和弦音，绕着单音 G 旋转，这与第 2、3 小节相反，那里装饰音在两个不同 的音（C 及 ♭B）之间移动。由于 G 音在两小节中保持其结构的价值，它的作用是保持音，最后移动到 F。

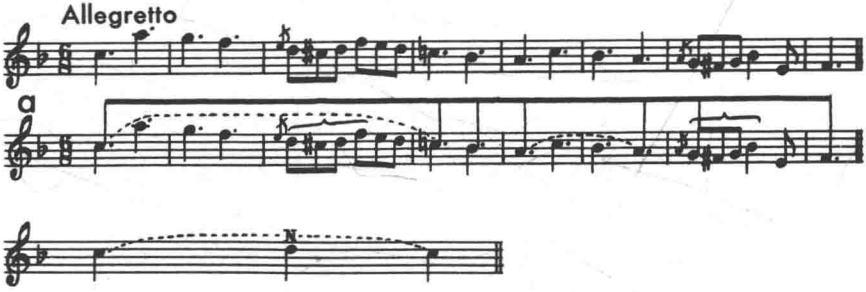
例 7



例 8



例 9



下面转到民间曲调（例 8），粗略一听让人感到 F 是第 1 结构音，因为旋律在第 1 小节中整个在 F 和弦中移动。但仔细聆听以后并不证明这种初步反应。第一个 F 有助于指出旋律的和弦背景，直接推到了 C。

是从这 C 音开始，D（第 2 小节）音作为其邻音出现。介于中间的 F 仅仅作为到达 C 的装饰者，一点也不影响旋律的真正方向。依次，邻音 D 有

自已的装饰运动；旋律从 D 走到装饰音 F，从它又立即回到 D。然后从 D 回到 C 就完成了邻音运动。至此，可以假定 C 是第 1 个结构音，因为旋律在整个头两小节内围绕着这个音。旋律从 C 连续到 ♭B，在经过 C 的装饰到达 A、G 最终到达 F，这些可证实 C 是真正的结构音。

第三个例子引自舒曼的旋律（例 9），特点是 C 音的广泛延长（第 1~4 小节），它上跳六度到 A 再级进下行。再次到达 C 之前，旋律有一整小节（3）绕着 D 转而延迟了到 C 的运动。C 的相对扩大延长 (C-D-C)，使其缩减成扩大的邻音运动，以后的线条经过 ♭B 下行到 A，它依次又有延长，然后结构线条进到 G，这里舒曼创造了与第 3 小节旋律的平行现象（见括弧内）。第 8 小节就到达了结构主音（图 a）。

学生现可认识到这 3 条不同的旋律有着同样的基本方向，同样的结构进行：C-♭B-A-G-F。比较这些旋律可以指出一条肯定的结构线条能用不同方式找到其延长的表现，并会本能地感觉到在所指出的以外还有更多的可能性。只要比较民间曲调的前 2 小节与舒曼乐句的前 4 小节就可认识到一个邻音运动如何以不同方式加以润饰。而且请注意在海顿的旋律和其他两例中如何实现 C 到 ♭B 不同的结构进行。这些例子也表明了其他两个重要点：首先，旋律延长可出现于结构音之上或之下；第二，延长可以用在与它相关联的结构音之前或之后。

3. 旋律结构及延长的相对意义

一般说来，上面讨论的 3 条旋律的外形及特点所不同的原因有两个因素：结构音的节奏分布，尤其是我们称为旋律延长的装饰、迂回及润饰的分布及本质。已经发现在前面所有各例中在结构进行或线条的各音之间有着联系，即使会被延长所隔开。

在整个旋律问题的讨论中有必要将学生的注意力引向结构，因为在能继续下去之前必须掌握这一点；同时也不能太过强调延长的重要性。旋律的音乐理解需要有对其基本方向或结构的知识，但它需要这种知识只是作为确定延长的过程及特点的先决条件。结构音是旋律的支柱；它们建立了基本方向，但是使结构线条得以生存的是许多不同类型的延长，因为它们提供了旋律的性格、节奏趣味及色彩。因此单有结构的知识是根本不够的。仅仅阐述一条旋律以降五度作为结构轮廓的特点这只是片断的知识。如果认识到起源于这基本方向的迂回及偏离，其可能性是无限的，则结构轮廓就变成主要的着重点。这就是在结构及延长基础上的旋律听觉，并且与和弦

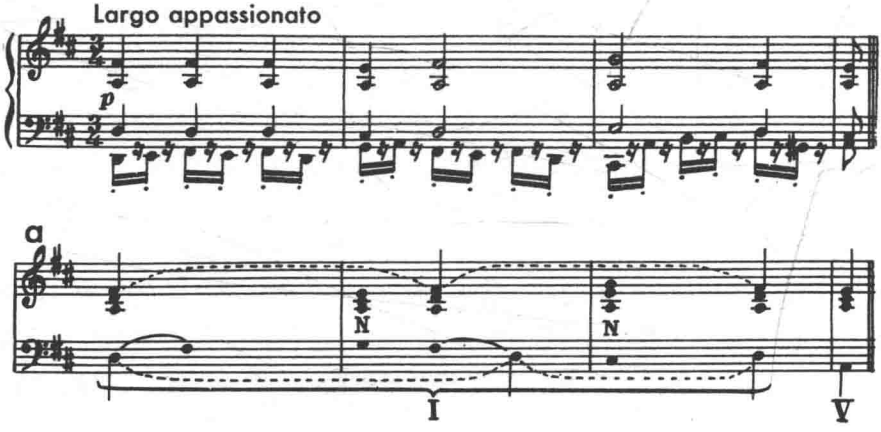
的关系来看，后面的阐述将会向学生们展示如何有把握地区分结构音与延长音，这样学生就不会随意选出一些音并声称自己听到了它们，惟有进一步的实践与专门的研究，才能够使他意识到建立在知识基础上的直觉感受的必然性。必须唤醒对于音乐结构这些问题的感觉，这是本章节的目的，并且其本身与和弦方面的情况是密切类似的。

4. 旋律与和弦意义的相互依存

至今为止，已经从和弦意义分析了若干例子，又从纯旋律的立场剖释了其他例子。但是，如果要继续分析旋律而不考虑低音及和弦（或者分析和弦而不倾听旋律），就很快会遇到困难。将会多次面临这样的事实，即要决定和弦的意义就必须掌握旋律的结构。经常出现的是，旋律轮廓的意义就澄清了和弦支持的意义。在另一方面，低音的进程常常决定了旋律音哪一个是结构的，而哪一个是延长的。

旋律音的意义及和弦的意义在形成一个音乐有机体时是相互依存的，这两件事实可以在贝多芬奏鸣曲作品第 2 号的慢乐章中的短例中表示出来（例 10）。旋律在第 2 小节通过下邻音，在第 3 小节通过上（强拍）邻音来装饰 ♯F。在这小节的第 3 拍上最后回到 ♯F，然后又引到分句的目的地 E 音。因此可以说，旋律从一个包括了 3 小节的延长 ♯F 走到了 E（第 4 小节）。最好记住邻音不仅可以装饰也可延长主音的时值。如果将此旋律线理解为机械地表达表面事实，即谱例所示的离开 ♯F 音的三次移动，先到 E 音，后到 G 音，又再次回到 E 音，这是完全不妥的。反之，应该感觉到在第 1~3 小节中围绕着 ♯F 有统一的邻音运动，然后从这 ♯F 下行到 E（图 a）。

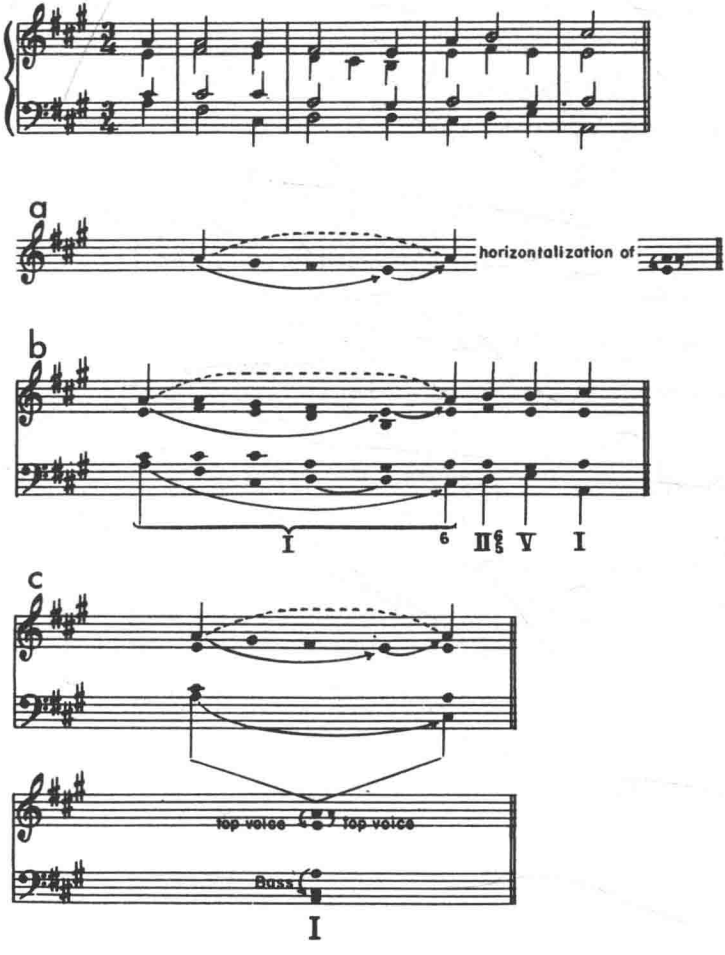
例 10



第2、3、4小节中3个属和弦的意义现在就很明显了。前两个是从属于整个结构主和弦的邻音和弦，最后的属和弦是乐句的目的，具有结构意义。必须认识到在这例中如斯卡拉蒂的主题（例2）一样，运动的和弦不仅包括经过和弦也包括装饰和弦，是用来延长一个结构和弦的价值的（这里是围绕着这个和弦）。在这种情况下，和弦语法的不适当不仅在于它忽视了音乐方向，也在于它不能指出旋律与和弦的相互依存。

如果仅仅将和弦列出作下例的解释同样有令人不满足的感觉（例11）。这里主要是旋律及其意义真正决定和弦的意义。图a指出了A音的延长

例11



及其是如何获得的。旋律在 A-E 音程(A 大和弦的特性音程)之内移动,在这里呈水平方式出现。虚线指出到第 3 小节为止结构保持 A 上;只在这以后旋律进行到 B 并最后到 ♯C。就和弦的意义而言,从前述似可明显感觉到 A 和弦控制了局面,可以这样说包括了第 3 小节的第 1 拍(图 b)。这个例子的倾向与前面贝多芬及斯卡拉蒂例子中所发现的很相似。虽然在这里它是以更加润饰和复杂的形式出现的,几个不同的和弦可以从属于一个主宰的和弦。这旋律的意义,通过 A 和弦的特性音程 A-E-A 的移动,显然起到扩展和弦的作用。低音在 A 大主和弦的另一音程,A-♯C 内移动,也肯定了这个作用(图 c)。作为这旋律及低音主宰的单一和弦轮廓的结果,在音阶六级、三级及四级上的和弦就在旋律四度(A-E)及低音的六度(A-♯C)之内,也因此在 A 和弦的领域内呈现出经过及装饰和弦的性质。在这种方式下,主和弦的结构价值被极微妙地扩大了。我们称这种现象为和弦延长。最后的和弦,Ⅱ、Ⅴ及Ⅰ有结构意义,因为它们支持了旋律的结构音 B 及 ♯C,整个分句的旋律结构音是 A-B-♯C。因此Ⅰ-Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ进行形成了结构骨架,其他和弦则在其中移动(图 b)。

至此为止,讨论集中在乐音与和弦语法之间的差异以及乐音与和弦意义之间的差异。本章的主要目的是要把这个差异变成关注的焦点。简而言之,由于相同语法状态的和弦即使在一个简短乐句中也可能有不同的意义,根据和弦的外形及一个调内的地位来标志它是不够的。和弦语法是基本的,但仅是作为一个先决条件,而本身不是目的。

在所引用的各例中,我们遇到了具有强烈结构含义的和弦。这种和弦的作用是作为支点。它们是决定音乐运动走到其目标中途的稳定点。扩充这个骨架,创造出运动及连接的要素,从而获得色彩丰满及延长的、非常不同意义的和弦。它们作为经过或装饰和弦出现于结构和弦之间。此外,不但在两个结构和弦之间移动,这些和弦还可以在一个单独和弦之内或围绕它移动。在这种情况下,它们的作用是创造一个结构和弦的价值扩充,我们将之称为和弦延长。结构和弦决定运动的方向;经过及装饰和弦是延长和弦,实现了这个运动——它们构成运动本身。

为了听到和弦的不同意义,并对它们在乐句构成中的作用进行评价,主要是要发展一种音乐方向感。只要遇到表示出有走到目的的方向的音乐运动时,要全面解释其意义就需要回答三个基本问题:运动开始于何处?它引向何处?作曲家如何来达到其目的?这里旋律的进程极为重要。就像有些

结构和弦及延长和弦一样，旋律中也有结构意义的音，以及用以装饰这些音或润饰其进行的其他音。在例 10、11 中，已观察到旋律及和弦是互相依存的，这里结构旋律音及结构和弦音之间的协作是尽了最大的可能。

尽管运动和弦与结构和弦的意义上全然不同，实际上它们是不可分的。它们与旋律一起形成了乐句的统一，创造了一个有机体。一般来说，这也适用于较大的乐段以及整部作品。结构点之间的距离较大，延长的规模更大，使用的技巧更微妙、更复杂，但原则仍然不变。要理解并掌握这些技巧，学生现在就需要更多的“工具”，更重要的是更多的听觉训练，包括技法的及结构的类型，为了弄清楚哪个和弦或音具有结构意义，哪个意味着运动？也即为了彻底掌握一个乐句或整个作品的音乐意义，学生必须掌握每组音及和弦的特性及含意。到目前为止，还只是尽可能给学生一些提示，为了获得音乐理解所必须从事的课程。现在就必须取得详尽的知识，这将可使他深信结构听觉相比于那些仅是武断地选择某些和弦或音作为结构，要有意义得多。从今以后，最主要的是获得为加强直觉理解的确切知识，这时对位及和声就发挥作用了。这是为了取得音乐理解所必须从事的课程。

三、和声与对位的功能

读者将可注意到，在所给的例中，结构和弦（根音位置或转位）始终形成基于五度关系的进行。这称为和声进行。和声关系是根据泛音列而产生，是音的关系的基本物理基础。如所周知，出现在基音上的第一个泛音是八度，第二个音是纯五度，这是泛音列中与基音“相异”的第一个音。因此，相距五度的音的关系就被定为两个不同音之间的最亲密的关系。整个和声概念是建立在这五度关系上的。

这一切将在第四章作充分说明。目前必须指出 I－V－I 及其润饰 I－Ⅱ－V－I（Ⅱ是V的五度关系）是真正的和声进行。I－V是个不 完全和声进行，但满足了一个真正的和声功能。只有这种进行才有助于一个乐句内的和声效用，并只有它们才是和声研究所关心的。这种研究自身应该具备了不同特点、形式和涵义，这些以及相类似的模式归根结底都是建立在五度关系上的。

另一方面，在实际作品中所遇到的极大多数和弦属于完全不同的范畴。经过及装饰和弦，这里称为延长和弦，它们起着不同的功能，彼此没有和声

关系,其出现是作为几个同时运动的声部的结果。这些和弦代表声部运动的纵向结果。由于来源自运动及声部进行,它们与和声无关;分析研究声部进行及声部运动的问题是对位学科的任务。

对位不仅不断地出现,并且在即使经常认为是纯粹主调或和声风格的作品中也常占重要优势。学生不应认为对位仅限于所谓的线性声部进行,如模仿、卡农、赋格及其他对位手法中,其实它的表现可在每种类型的作品中找到。

大多数音乐院校的综合课程在学习对位以前提供了和声训练,在讨论了三和弦以后,随后常跟着和弦结构及和弦进行,这就构成了所谓四部和声。相反,我建议在学习音乐基本知识(如第二部第一章所概述的)以 后,并在引入了结构及延长的问题以后,学生着手全面学习对位。然后,在结束二部及三部对位以后,应开始学习和声。虽然在某些学校里在和声以前学习对位,其这样做的理由与这里所表明的相当不同。因此,我觉得有必要解释一下原因,首先,为了将和声及对位严格分开;第二,为了在和声之前就着手学习对位。

迄今所讨论的乐句及乐段有一共同之处,它们都属于调性范畴。这些有机体显示了作品主要要素之间的相互关系——运动及延长的因素,是对位的组成部分;以及稳定和结构的因素,这里称为和声进行。运动是调性音乐中的支配要素,但是如例中所指,它可由和声进行的结构骨架所指引。尽管有这种作品中的相互关系,但合乎逻辑地说,学生必须首先学会区别稳定的要素与运动及装饰的要素;亦即区别纯粹形式中的和声及对位因素。学生所演奏的大多数作品呈现有两种因素的作用,考虑到这个事实,音乐教育的主要目标(在完成基本理论的教学以后)应该是使学生理解来自和声与对位的和弦或进行两者之间的区分。为此目的,调性作品的关联要素——和声及对位,首先应尽可能地严格区分开来。

在开始,可集中在这种完全不同并几乎矛盾的力量的各自特点上,只有在研究了纯粹形式中的每个要素之后,才能同时再加以考虑(在第五、六、七章内),这能使我们可研究它们在实际作品中的协作情况。这种协作学生已有所接触,音乐结构中这两种不同概念的组合就构成了音乐史最伟大的成就之一。

与刚刚所概述的步骤相反,我们目前的理论常常将对位与和声分隔得不够充分。这两种因素重叠得太多了。例如,甚至在提到对位以前,和声课

就讨论了声部进行的原则以及避免平行八度、五度。这些原则是对位的基础，对和声只是次要的。另一方面，对位的教学时常在和声基础上进行，带有终止、和声关系的要素等等的讨论。而在另一方面，当涉及作曲时，和声与对位真正互相联系时，各自又或多或少各自为政了。人们谈到和声或主调风格的，或是以对位风格写成的作品或乐段，实际上否认了这些要素之间错综复杂的相互依存关系。应该把“和声分析”“对位旋律分析”“曲式分析”等分别应用到一首艺术成品中来，从而形成要想解释任一要素必须将它们综合起来考虑的典型特征。实际上，要素彼此的相互影响甚至到了一个要素的进程常常决定了另一个进程的程度。

在把和声与对位分离方面，可以发现和声进行中含有对位的特征，即几个声部的同时运动。但是，反过来并不正确，因为可以学习纯粹形式的对位进行而不牵涉任何和声上的考虑。如果我们认识到只有在经历了几个世纪掌握了很多的对位经验以后才开始使用和声进行的话，这显得是十分合乎逻辑的。

仅这些事实便可证明在和声之前学习对位是正确的。但是，除了这些考虑以外，引入学习对位的必要性首先在于它在作品中极为重要的作用。可以见到，对位的意义远远超出一般意义上所认为的独立声部之间的模仿、卡农和赋格等技法，它还代表了音乐运动的基本力量。学习对位有助于理解单独的声部进行以及通过声部运动产生和弦进行的音乐方向感。[①]另一方面，过早集中于和声，尤其是依照今天的方法，不停地作终止的训练，不区分的将每个和弦标志为和声的个体，就可能妨碍了听觉，使其变成如此注意于终止而失去对运动及方向的直觉能力。由于音乐是运动的，那么似乎合于逻辑的是在能真正理解和声进行的组织力量以前，首先应该学会在音、线条、音程及和弦中运动起来。此外，对位的方法可纠正某些学生只听见一个和弦到下一个和弦的潜意识倾向，由于要求首先聆听并展望，并预先设计声音运动，对位对于听觉训练极为重要，也是理解和设计有方向的音乐运动的最基本准备工作。

① 许多书籍要求把和声知识作为学习对位的先决条件。

第三章 对位概念

一、引 言

本章的主要目的是为第五、六、七章将详述的对位概念作好准备，鉴于举例需要，这种概念将在实际的对位训练中作清晰的说明。第二个目的是作为这事实的直接后果而产生。如果要在研究对位的框架内进行工作，必须就那最能说明该学科的主要意义的教学方法作充分说明。为此，不仅应集中在可表现对位概念的对位训练方面，也更要集中在学科自身的教学方法上。鉴于本章涉及这学科的此种途径，因此主要的对象是教师与学生。但是，我觉得在其教学含义以外，以下的讨论可以作为对这整部书所表明的听觉步骤的一种重要的准备。

福克斯（J.J.Fux）在其《到帕那萨斯山的阶梯》（*Gradusad Parnassum*）（或译《对位津梁》）一书内所建立的方法仍然为对位教学的基本问题提供了最好的答案，但我与申克一样，认为福克斯的方法只能在明确的修正后才能使用。虽然福克斯把他的“阶梯”建筑在以帕勒斯特里纳作品为基础的创作方法上，但应只将它考虑成调性作品要素之一所需的基本及准备训练，与任何风格问题分开。这个观点需要解释一下。

不管知道与否，福克斯允许他所处时代的许多创作要素渗入他的著作之中，[①]因此，“阶梯”并不真正代表纯粹形式的16世纪对位。克鲁德·杰普森的“对位法”是一本更真实地代表16世纪多声部音乐的书，虽然用了福克斯的方法，分为五类，但杰普森更深入地完成了一本卓越而全面的著作，在某些方面接近于16世纪多声部音乐的创作理论。

但是自从16世纪以来，风格已改变了——我们都知道改变得很多；但

① 对位法：英译者是格林·海东，帕兰捷斯学院，纽约，1939。

我们仍然遵循同样的对位数学方法。这就引起了许多怀疑及不肯定。如果巴赫、莫扎特和其他许多人全然忽略这些规则的话，那么为什么还要学习它们，与这些限制打交道呢？像这种问题的回答常常是不尽人意的。有些理论家试图从后期作品中引入风格特点以求学习对位可更合意、更有趣味。其他人则对学生引用这样的老生常谈，“不下苦功不经过严格精神训练则一事无成”，或是“不掌握严格风格就决不能写好自由风格”等。但关于严格与自由风格之间有什么逻辑的联系这个问题根本没有答复。很明显，应该是有所联系，否则严格风格作为自由风格的前奏就没有帮助了。无论如何，所有这样空洞的叙述在说明例如第三类对位的一个例子与肖邦所用的某种技巧之间的关系方面都显得徒劳。此外，“严格”对位，这个令人误解的术语，对于这个传统上所坚持的方法仅仅是增加了为方法而方法的总体感觉。

解决这种混乱的出路是由申克所首次指出的。从他的著作及分析中可以理解到，在贝多芬的作品与所谓严格对位的理论之间实际上并无矛盾。这种关系可以与结构和延长的关系，或扩大和发展的基本观念的关系作比较。因此，对位的规则及进行不应直接应用于作品中。把对位规则提高到创作的规则是没有意义的，之所以没有意义是因为对位并不代表有关创作本身的研究，而只是研究形成复杂样式的多种要素之一。一般按调性基础写作的作品包括和声、对位、曲式、节奏、动机发展、旋律延长、半音阶法等等要素。如果想理解对位的本质，就必须从这复杂的样式中将其分离，并研究其最纯粹的形式。为了这种目的，福克斯的方法是极具价值的；即使对于很后期的作品也可运用为准备训练。所有风格的音乐中旋律轮廓的问题是可以通过这种对位训练的媒介来探讨的。在 17、18、19 世纪甚至 20 世纪作品中所发现的许多对位技巧及进行都是建立在福克斯所发现的技巧基础上，但是通过作品的其他要素而得以扩大与延长。

我的信念是，除非对位研究中所考虑的例子与作品中所出现的声部进行产生某种联系，否则学习“严格”对位是过时的，坚持一些更“时新”的方法也无可厚非。但是，福克斯的方法远远没有过时，作为一种概念可以说是代表一种抽象的对位。可以用来说明最纯粹形式的对位思维方式，它在不同时期的音乐中有详尽而广泛的多种应用。只有在作为研究声部进行最基本原则的意义下我们才使用它。但是，为了获得对音乐及连续性问题的理解，专门研究“阶梯”是不适当的，这是不应与任何对位学习

分隔开来的问题,因为实际上对位及音乐方向是相辅相成的因素。

而且,如果不讲授16世纪对位而要讲授较后期的基本对位技巧,就必须在方法上有所变动。例如,读者可注意到不协和邻音更广泛地被应用以及旋律轮廓较少受到刻板的限制。对位的讨论将不是建立在调式而是在调性基础上,必须记住,这里所提出的对位研究是为理解以调性体系为基础的作品做准备的,这就会造成与帕勒斯特里纳风格有某些偏离,但绝不暗示我们所选的例子将转移到和声上。

这就带来了所谓"和声对位"。许多理论家认为在对位学习之前要有和声的基本训练是必要的。于是二部对位的学生就被教导说把每个音程从纵向方面来考虑,将它按和弦来分类并相应来对待。在三部对位时准许了某些和弦进行而禁止另一些,又进一步强化了同样的和弦思维。结果就是学生的练习既非和声也非对位,也不是真正的作品。学生学会了做练习,他最好也只是将和声及对位人为混合,而他从没有机会学习并理解每种要素的功能、特性及其可能性。

在学习对位时强行加入和声的考虑不仅是不必要的实际上也是有害的。两部对位产生了作为横向概念结果的音程,而非纵向或和弦思维的。学生要决定他所得出的音程(例如E-C)是C大和弦还是A小和弦的一部分,这是有害的,因为这样他就将音程的连接作为纵向思维的问题而非横向运动的结果。他所得出的一系列音程是否使听觉满足必须根据旋律的原则而非在和弦进行的基础上来考虑。我们决不能忘记横向运动,流畅旋律线的构成,是首要的考虑。申克著作中的几句话恰当地表示了他的观点,即作为一个整体,学习对位的意义:

"对位必须与创作分开,如果两者理想与现实的真相要真正各得其所的话。……对位训练不意味着讲授创作的专门风格,其作用是将听觉首次引导到音乐原始问题的无穷领域之内。必须引导耳朵能区别音乐音程的特点……必须学会理解二、三或四声部同时结合的状况。……对位必须局限于中等练习的基础上。……来表明问题的本质及其解答,但没必要做超过准备、阶段的尝试……为了真正的创作。"①

根据学习对位的这种概念,"纯粹"这个名称似乎比"严格"更为适当。由于这只是学习基本的声部进行,就必须消除可能以任何方式妨碍基本

① "对位法"国际版,维也纳,1910,第15~16页。

原则的所有要素。已知的许多限制及规则因此有着为讨论纯粹声部进行问题建立基础的目的。以后以“自由对位”出现的并不是通过突然地、不明确地忽视这些限制和规则来得到的，而是通过了增加音调创作的其他因素。这些“自由”常常有其来源，但不在于对位而在于和声、半音阶、节奏或动机的影响。所有这些影响都创造了对位纯粹形式的延长或扩充。据此，将“严格”及“自由”对位训练划分为两种单独的训练完全是误入歧途的。

由于本章不是全面讲授对位的教科书，所以没必要去考虑该学科的方方面面。我们有意省略了某些要素，它们在其他情况下是对位教学的重要内容。因为两部对位有助于系统地阐述对位问题的目前方法，所以对它的研究将是全面而详尽的。说实在的，由于我希望同时厘清对位概念以及我所认为的对该学科自身有益的教学方法，因此本书的这部分内容又带有教科书的意味。由于两部对位涉及的大多数问题在三部对位及混合种类中仅以稍稍变化的形式出现，因此对这些内容的讨论是很有限的，仅包括对对位概念做些肯定地补充，以及为下面各章做一必要准备等细节。

二、两部对位

第一类

对位概念包括了有关几个声部同时运动的所有原则。因此，对位学习涉及两个以上独立声部相互之间的安排。

这种训练，由福克斯根据节奏时值分成五类，使用了称为“固定调”的固定旋律。在这旋律上方或下方加上旋律或对位。“固定调”以全音音符在整个五类中出现，对位在第一类中以全音音符出现，第二类中为二分音符，第三类为八分音符，第四类为切分音，第五类为混合音值（流畅对位）。

这种方法表示一种节奏上从简单到复杂的清晰进展。同时，对位学习的其他要素，主要是不协和音的使用，是以系统化方式表示的。在第五类中则到达了顶点，对它来说，前面四类起准备作用，并且每一类都在良好平衡的总体中显示其真正功能及意义。但是，即使第五类也还只是一种练习，因为仍然缺乏我们今日所知的艺术化旋律的某些主要要素。这种缺乏是福克斯方法的真正优点，在全然排除其他考虑下，它为学习纯粹对位及声部进行

问题提供了机会。

如果两条旋律线彼此相对运动，主要的问题是：在两声部之间我们可能使用那种类型的运动？有三种可能的运动：平行运动，两声部同向移动（例12a）；反向移动，两声部以相反方向移动（例12b）；以及斜向运动，一个声部移动而另一个声部静止（例12c）。由于“固定曲调”通常不超过8~12小节，重要的是在整个练习中获得所有三种运动的良好分配。

例12

两条旋律线彼此相对运动就创造出一系列音程，虽然音程是由声部进行造成，还必须知道可以使用哪些音程。

音程分为协和与不协和。主要协和音有齐奏或同度，八度，纯五度及大三度。次要协和音是小三度与大、小六度。二度、七度及所有增减音程都是不协和音。

协和音的特点是其稳定性，而不协和音则趋向于运动。参照这种倾向，四度虽然由于是五度的转位而常分类为协和音。但实际上有双重的特点。作为纵向音程，它是不稳定的，因为倾向于解决到三度，上声部作下行。在两部对位中因此四度起不协和音作用。在另一方面，在三部对位中用在中声部及上声部之间时，这样代表了五度的转位，就起稳定音程或协和音的作用。

就像节奏的要素在这种训练中是分阶段来研究的那样，运动的要素，如连续的协和音及不协和音中所表现的，也将在复杂的进程中表现出来。因此从逻辑上，第一类对位中处理有关形成稳定音程的两条旋律线，其所有音程都必须是完全协和的。对于所有各类对位的横向运动，应避免下列跳进进行：所有的增减音程，任何七度以及所有大于八度的音程。

旋律线的简短带来一定的局限。就像在应用的运动类型中需要获得变化一样，重要的是均匀分配可能的音程。这样两条旋律线的组合不应造成

3 个以上的连续相同音程，除了五度及八度以外，这条规则适用于所有的协和音程。这就给我们带来了禁止平行同度、八度及五度的规则，这是在调性音乐发展中一直多次反复提出讨论的争议性课题。这里只涉及这原则的来源及其一般的声部进行的有效性。[①]

不管不同时期的个别作曲家如何对待它，在纯对位的简单写作中，禁止平行五、八度的规则有明确理由的。决不能忘记，我们是在最简单的可能模式中处理基本的声部进行问题，并且研究对位就为检视单独及在系列中的每个音程的性质及特点提供了机会。这问题不应在“听起来良好”或“听起来不佳”的基础上来讨论，因为许多世纪以来，对音程的审美评价有很大的变化。问题不是音程的审美评价而是从声部进行的名义来探究它们的性质；它显示出哪些音程最适用于平行运动中，哪些只应单独使用。

为什么平行运动中不应使用同度和八度是非常明显的。对位的主要目的之一是发展尽可能独立的声部进行。如果两个声部在同一或不同音区使用同音、平行同度或八度就违反了这个要求。

但为什么要禁止平行五度而允许平行六度及三度呢？（这些音程不像同度及八度，它由两个不同的音构成。）答案在于五度的明确性质；与六度及三度相反，它是个强烈规定调性的音程。例如 D–A，不可避免地意味着 D 和弦的边界音程，不管和弦的大小。六度或三度都没有这种性质，C–E 可以是 C 大和弦或 A 小和弦的一部分，它们是中性音程。因此，当听到三度及六度的连续进行时，很容易感到两条旋律线的横向流动，以平行运动进行。但当耳朵面临平行五度时，它就不再听到两个横向移动的声部，而往往被每个五度纵向的调性特征外形所分散。（同样，作为第二泛音，它显然依赖于基音。）为了防止这种混乱就建立了避免连续五度的原则。

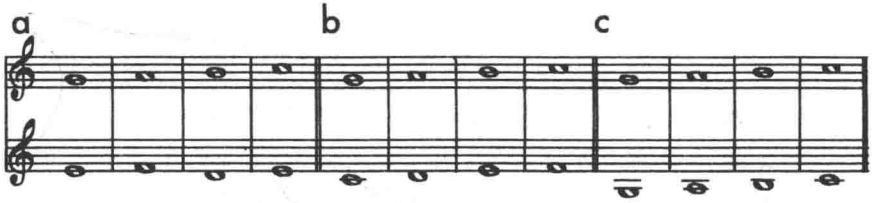
可以看到，对连续平行同度或八度有一个另外的异议。由于它们仅含有一个音，所以暗示了该音的调的自然倾向。

从下面各例中可以观察到，在同一高声部中，连续五、八度与连续三、六度之间的不同效果（例 13）。

---

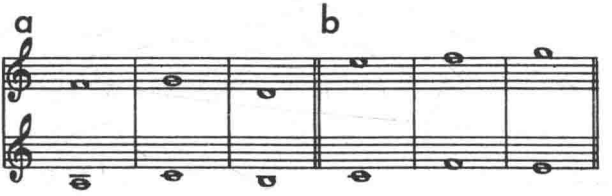
① 勃拉姆斯自己对这问题作了仔细考虑。他从广泛音乐文献中汇编了平行五八度的例子并作了评论，这研究已出版，由申克加上评论。“五度、八度等等”，国际版，维也纳，1933。

例 13



在纯对位的严格范围中，随着它取消了作曲的所有其他要素，已证明即使以平行运动走向五度及八度也要反对。当以平行运动趋向这些音程之一的时候，它的纵向的调性特征轮廓往往会遮蔽了横向连续性的运动感觉（例 14）。因此，应避免以平行运动走向五度及八度（例 15）。

例 14



例 15

在讨论具体例子以前，必须论述其他一些普遍问题。在固定曲调的上方开始对位写作时，应使用八度或五度。由于固定调的第一个音总是主音或八度就代表对调性音的再强调，而五度可显示其调性轮廓的特性。虽然同度可像八度一样起建立调性的作用，但常常不应用于上方对位声部，因为大多数固定曲调开始于从主音上行的线条，同度开始会有损于两声部间的自由运动，由此对位将被迫跳进。

下方对位(即在固定曲调之下)应开始于同度或八度。八度的作用与上方对位中完全一样。恰恰因为在上方对位中同度是不能应用的,在下方它现在倒是个有利的开始,因为对位可给上行的固定曲调带来反向运动。在下方对位中五度音程当然是不能考虑的,因为带有下方五度的固定曲调主音会造成本调以外的开始。

同度最好只用于开始及结尾,因为在练习过程中,两声部在同一音上相遇,特别是主音,会造成终结的感觉。

在上下对位中,旋律都可结束在八度或同度上。由于固定曲调的最后下行线条,在上方对位中八度可证明更有利,在下方对位中则是同度。

在最后第 2 小节中,必须在一个声部中出现导音,因为它可确定地导向主音。

学生现已知道在第一类中如何开始并结束练习,在整个练习中可用哪些音程,从一个音程到另一个音程可用哪类运动。现在,他必须学会运用已有的知识以产生贯串的旋律有机体。

实际上,在构成满意的旋律线时必须指导学生有两个相反的目的。必须始终记住两点之间最可能的直接连接,而同时又要争取获得旋律线的变化以及声部进行的独立性,就在这一对相反的原则上建立起整个对位研究。

如果旋律线的音要形成贯串的有机体就必须有方向,这意味着它们必须有个目的。每条调性旋律都有目的,作品的复杂模式中内含的所有要素都为它起作用,由于我们的对位学习中缺乏大多数这些要素,必须尽力创造一个目的使旋律具有轮廓。除了开始于主音而又以某种方式到达最后的主音之外就没有布局的旋律,所获得的不过是音的无目的循环,或者只为填满空间的无方向线条的任意进行。

为防止这种无目的运动,可开始使用以高潮形式出现的自然目的,这样最高的音(在下方对位中可能是最低的音)作为旋律的中间目标。用这种方式就出现了运动的可能性,它从开始通过中间目标(高潮)指向最终主音的目的。因此应该禁止高潮音的重复,因其易于扰乱单一中间目标的效果,良好的旋律结构主要标准就是旋律线如何具有说服力地实现并获得高潮,然后从该点进行到最后的主音。

此时对学生来说,很明显的是,他不是努力学习整体的旋律写作,而只是学习其中的某些主要要素。这些可在目前有限的许可范围中得到很好的学习与分析。确切地说,因为这些本身所包含的限制,由于排除了如动机、

模进、半音阶法等要素，因此就可以在不受其他因素干扰的情况下研究旋律结构的基本原则。如果学生要理解在这种学习中因强加于他的各种限制而获得的益处，就必须始终记住作品中所出现的“旋律”与他所力求获得的旋律线两者之间的差异。例如，在这几种类型写作中是禁止用模进的，并不是因为音的重复模式与良好的旋律写作不能相容，而是因为在此学习阶段中这种手法会使主要问题模糊化，就是直接了当的旋律发展。

现在谈到学生实际写作练习的步骤：首先，任何时候决不允许在未将旋律作为整体考虑之前，仅仅从一个音程进行到另一个音程。虽然他的耳朵及思维会仍然不能事先将整条旋律作为逻辑的统一体来设计，仍应该根据音乐能力，训练自己在心中特有某些总的目的，并始终提前专门计划好三、四或五个小节。在总的条件下他现在知道应该想到一条有良好方向的旋律线，这意味着他必须主要考虑以具有说服力的方式到达高潮并离去。这条原则应始终记住，不管是开始时的第一小节，或是在到达高潮点上，亦或是寻找满意的继续及结束旋律的时候。

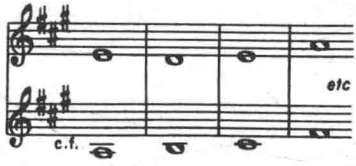
对位写作的步骤

学生现可开始对一条指定的 A 大调固定曲调写作上方对位（例 16）。

例 16

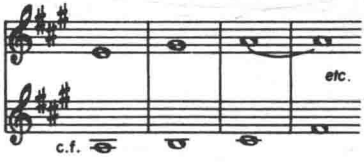
虽然学生知道可能在五度或八度上（E 或 A 上）开始。现他必须决定，对这指定的练习，哪一个是实用的音程。对某些固定曲调，五度与八度作为开始是同样满意的，但同样真实的是，在某些情况下，从一个点推向高潮的逻辑运动中，可能这些音程中的其中一个会比另一个更为有利。让我们考虑将 E 作为开始的可能性，并进行了三、四个小节。可以得到如下例所示的对位（例 17）。这里我们也已遇到了困难，因为，虽然前三小节进行得十分好，但在第四小节突然发现固定曲调与对位声部几乎要碰撞在一起。这样使得对位无法可施，只好与固定曲调做平行跳进以避免妨碍。但这种被迫的平行跳进破坏了两条旋律线的独立性；对位显然被迫使用 A 音，不是出于旋律本身的目的，而是因为要避开固定曲调。这就证明在一开始为了设计一个独立的对位，就必须密切注意固定曲调的轮廓。

例 17



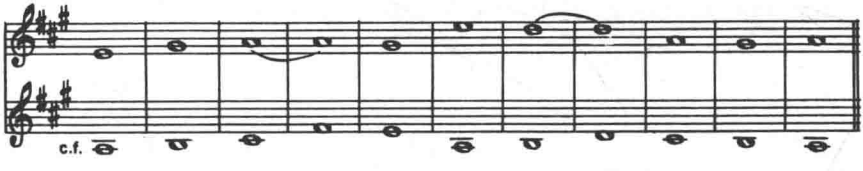
将这目标记住，现在可以改变开始以避免这被迫的跳进（例 18）。例 18

例 18



现在有了开始应该继续往下进行。当前应考虑的第一件事是高潮。只要位置自然合理，它可出现于对位的任何一个点上。假定我们想要在 A 音或 B 音上达到高潮。这意味着是在靠近固定曲调的中部位置。作为一种可能性，可考虑在固定曲调 A 音的上方用 E 音。当我们几乎靠近这个点时，结果无法用级进来到达 E。之后用跳进到达高潮，然后用级进离开显然是有必要的，这样可避免将高潮音孤立起来。根据上方要求，我们来看下一个对位（例 19）。

例 19



这里在决定旋律线方面两个问题立刻突显出来。不是跳进到高潮本身使人困惑，有了正确的继续这完全可以接受的。要不得的是，从最小的可能音程跳进到超出平均十度空间限度的音程，这个对位中的大幅度向上跳进与固定曲调中的大幅度下行跳进同时出现。尽管事实上声部反向进行，但同时跳进造成运动的从属性质。

第二问题更为严重些，延留的进行完全孤立了 E 和 D 音，这种情况我们从一开始就已知道会削弱了旋律性。此外，在旋律中重复用了 A 及♯G 音，这也应该避免。下面是修改版，用 D 音作为高潮，在第 5 小节中将♯G 换成 B，似乎更有说服力，避免了前一旋律的大部分缺点（例 20）。由于级进到达高潮，跳进离去不仅可接受，实际上更为合适，因为它作为持续级进运动的一种释放而出现。第 5 小节的一个 B 足以避免音的单调反复。

例 20

然后，这条旋律仍然可进一步改进，因为它有模进（见括弧）的倾向，只需改变一个音就很容易克服这个缺点，于是得到满意的对位（例 21）。在 A 音上开始对位，虽然理论上是可能的，但不仅会限制了旋律的音域，也会再造成此音的重复使用（例 22）。

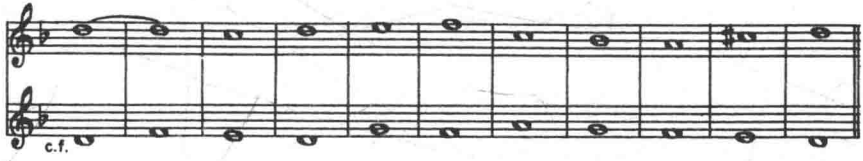
例 21

例 22

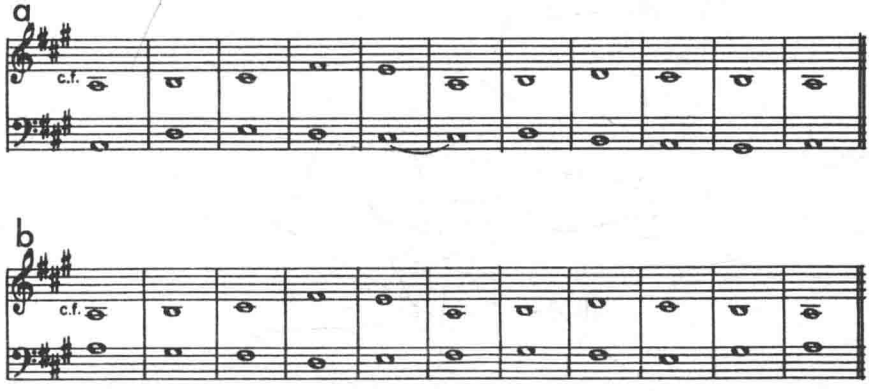
下面提供第一类对位的更多例子（例 23 及 24）。固定曲调的上方对位不再讨论，因为已经充分探讨了其基础，根据它可判断一条满意的旋律，例

24a 与 b 可作为下方对位的合适练习。尤其是，它们证明了在同度或八度上开始下方对位对整个旋律的产生了不同效果，特别是高潮处。

例 23



例 24



在不借助键盘的情况下，学生的听觉训练可能还不能捕捉到本章所例举的所有进行。这种情况下建议使用键盘仔细倾听所有不同版本、声部进行的问题及练习。在纯对位中一定要防止变成一种学生听不到的单写作练习。

第二类

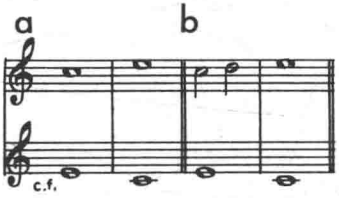
在第二类中对位以二分音符相对于固定曲调移动：在此类中引入了不协和音。

调性音乐中所有不协和音建立在三种基本形式上：经过音、邻音和切分音。由于这些形式是从调性音乐的对位概念中演变而来，因此将被系统地引入到纯对位训练之中；并分别在随后的各类对位中引入它们，这种训练将为正确运用它们提供了机会。学生老是分不清经过音和邻音的区别，尽管事实上它们在旋律中的功能是截然不同的。为了弄清这种区分，在第二类

对位中只引入作为经过音的不协和音。在第三类中引入邻音，在第四类中引入切分音，在第五类中将组合所有这些可能性，以便展示它们是怎样混合起来。

增加了不协和的第二个二分音符，对位中的运动感就大为扩大（例25）。下面的第一例体现了从一个稳定音程到另一个稳定音程的运动，如例25a。第二例出现了被定义为“有方向的运动”的萌芽。在例25b中，可感到开始于一个稳定点并通过一个紧张点而进行到下一稳定点。这种情况下不协和音起着两个协和音之间的桥梁作用，本身完全取决于两侧的协和音来澄清其自己的意义。只有在这种方式下，不协和音只能作为两个协和音之间的经过音或经过音程，才可在第二类中使用。这种使用级进行中的不协和音指出声部不能跳进引入到不协和音或跳进离去，这是纯对位的一条基本原则。

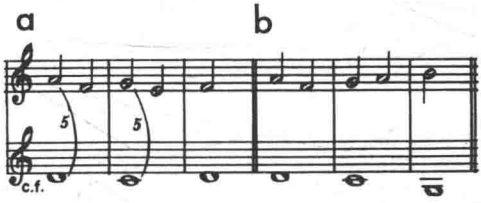
例25



由于任何协和音程都是稳定的，其功能不需要通过它与其他任何音程的关系来澄清。在第二类中，在第1拍或第2拍上可自由使用协和音。可形成经过音或音程，也可跳进引入或离去。虽然不禁止越过小节线跳进，通常在一小节内的跳进比跨小节的跳进效果要好些。这点在讨论相关例子时，将会明白其缘由。

像第一类一样，第二类中直接相邻拍子上的平行五、八度是禁止的。总的来说在连续的第一拍上应慎用平行五、八度，虽然在某种情况下第2拍可能遮蔽平行音程的特征印象（例26）。如例26a中可清晰感觉到五度由于使用了模进而显得太强烈，例26b中的五度则是完全可行的，因为旋律线反向继续下去，一定程度减弱了完全音程的效果。这原则总体上也适用于平行八度，虽然这些音程应比五度用得少些。整体而言，由于调性暗示的缘故，完全协和音程的进行只能偶尔使用。

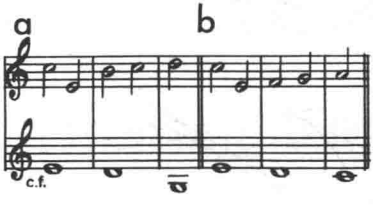
例 26



根据第一类所规定的相同原则，平行的八度或五度的运动应该避免。

尽管在第一类对位中最好不要在旋律进行过程中运用同度，因为易于产生结束感，但在某些保留情况下，此音程可在第二类中使用。虽然在第 1 拍上使用同度会产生类似第一类的结果，但出现在第 2 拍上的同度有所不同，因为第 2 拍决不会引起结束的感觉。可能出现由大跳进入同度，从而获得一个新的音域或进入更有利的位置。但不管如何进入同度，必须确保这音程以合理的方式离去。如果对位从同度跳进离去，那么使用这音程就造成了并无真正的声部进行或旋律的印象。因此对位必须从同度级进离开。并且，实际上在所有情况下，如果对位与进入同度的方向相反进行下去就会取得更为信服的结果（例 27）。

例 27

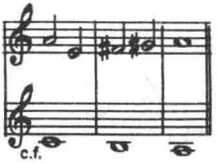


旋律的第 1 小节可用 2 个二分音符或 1 个二分休止紧接 1 个二分音符来开始，最好在练习中以 1 个二分休止符开始，因为这种开始在一开端就强调了这类对位的性质。

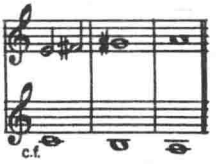
倒数第 2 个小节可包括 2 个二分音符或如第一类那样用 1 个全音音符。如用 2 个二分音符，第 2 个二分音符，即结束音前的那个音符必须是导音。在小调中，这就必须升高下中音以避免增二度（例 28）。由于这类对位以自

然音进行为基础，使用变化第 6 音及第 7 音时必须限于倒数第 2 小节，除非导音用了全音音符（例 29）。

例 28



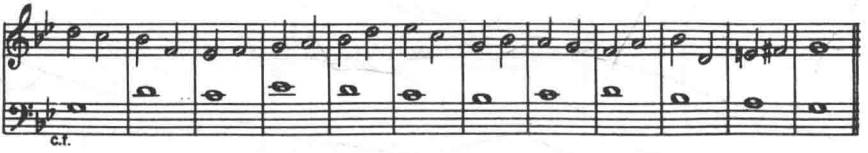
例 29



显然与第一类对位相比，这类对位更加独立于固定曲调并获得更为流畅的旋律。这里，一如既往地主要考虑仍是有良好方向的旋律线。那种在练习中实际上由第一类旋律构成再强行在每小节中塞入第 2 个二分音符的做法，绝对不应该有。如果要获得第二类对位的价值的话，第 2 个二分音符必须是旋律整体的有机部分。总而言之，所需旋律中的每个音在整体运动中都应起真正的作用。现在的问题是，在第二类旋律中要应用这条原则。

让我们考虑一个可能的练习（例 30）。例中，到高潮音 ♭E 为止，实际上是一个下行的七度音程，与随即的上行八度，这运动完成得不够技巧，不是因为上行到 ♭E 的线条本身不佳，而是因为用得无效果。旋律既未用大跳来包括这空间，又未用平滑的级进运动来进行。相反，整个线条在听觉上仅是沿着音阶做上下的经过运动，只是随意地在这里那里省略了几个音。

例 30

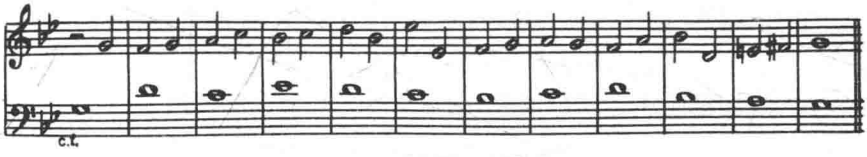


在高潮音后面的小节多少也产生了同样的印象。这里旋律通过小跳下行了六度，这运动本身并非不行。但是需要有清楚方向的连续以解释小跳的目的。此处旋律进行得笨拙，♭B 音的重复显得多余，使得整个运动似乎在其方向上有所迟疑。

下例是此对位的明显改善（例 31）。这里可发现逐渐地但几乎不受阻

碍地上升到高潮音，它代替了例 30 中两个相当匆忙沿音阶上下行的运动。从高潮离去的小跳由直接大跳下行八度所代替，它立即确立了主要音域，并为主要的级进运动提供了旋律起伏。

例 31

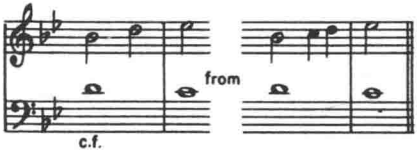


分析这些旋律中各音的功能，就可更清楚地了解为什么在一例中（例 30）产生了模糊运动的印象，而在另一例中（例 31）为什么会改变这种印象。由于在第二类对位中实际的运动是从一个小节的强拍通过中间的第 2 拍进行到另一小节的强拍，在推进此运动中第 2 个二分音符的作用是至关重要的，第 2 个二分音符可有各种处理，每种都必须做详细的讨论。

例 30 中第 1 小节及第 3 小节中第 2 个二分音符的作用十分清楚。这些音起经过音的作用，形成最直接的旋律线类型。例 31 第 6 小节的第 2 个二分音符可称为反功能，因为它不形成直接旋律线，而有意打破该线条，走到另一音域以便从另一点重新开始。

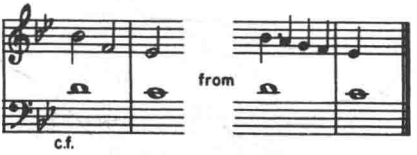
但例 30 第 5 小节第 2 个二分音符的作用是什么呢？三度跳进很难与例 31 的八度跳动作同样理解，后者造成了音域变换。实际上，尽管事实上第 5 小节（例 30）的 D 由小跳而达到，但它实际上主要起着在上行到 ♭E 途中的经过运动的作用。第 5 小节在其最直接形式中可表示出混合音符的连续进行（例 32）。三度跳进常起着只省去一个音的经过运动。它仅是最自然形式为直接级进线条的一种变化，这种跳进经过音的技巧以后在许多情况下仍会遇到。

例 32



例 30 第 2 小节中四度跳进是作为从 D 下行到 ♭E 运动中的一个组成部分。其意义是什么？在一定意义下，它也缩短了级进经过运动（例 33）。另一方面，在例 30 中所应用的跳进方式并不具备说服力，必须将缩短或压缩的级进经过运动与可称为真正的跳进加以区分。真正的跳进造成旋律的中断，为了旋律变化的目的，也造成了音域变换或旋律方向的改变（音域变换后常继以方向改变）。五度、六度尤其是八度跳进产生真正跳进的印象也应这样使用。另一方面，四度由于其位置是个边界音程。作为真正跳进或经过运动的缩短都应小心使用；四度似乎常常同时起两种作用。

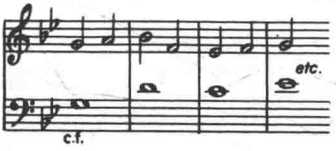
例 33



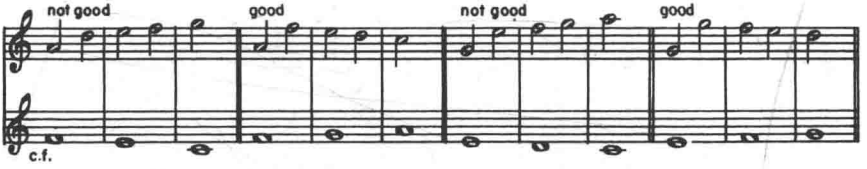
但是这些跳进都不应该像例 30 开始处的四度那样应用。那里四度作为承接前一小节而又以同一方向继续到下一小节之间的一个经过运动，这种情况下的跳进缺乏清晰的明确功能，因此不具有说服力。

改变例 30 开始的写法可能使四度跳进被充分接受（例 34）。下例表明了上面所讨论的各种跳进对旋律连续性的影响（例 35）。

例 34



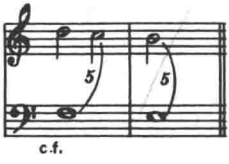
例 35



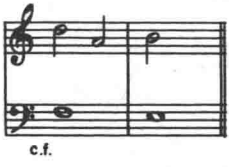
在例 31 第 3 小节及第 5 小节中可发现第 2 个二分音符有不同的功能，这里在连续的第 1 拍之间是单一的行进，第 2 个二分音符只起延迟其运动的作用。

第 2 个二分音符可能仍有另一种功能。在一个进行中，其原有形式含有若干错误声部进行时可作为代替。例如，含有平行五度的进行是不允许的（例 36）。但若 A 代替了 C 就排除了平行五度（例 37）。这样就有基本形式的旋律代替。这手法不仅可用于改进声部进行，也可在旋律线中取得变化（例 38）。

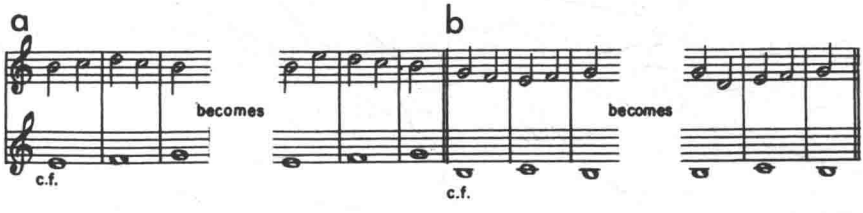
例 36



例 37

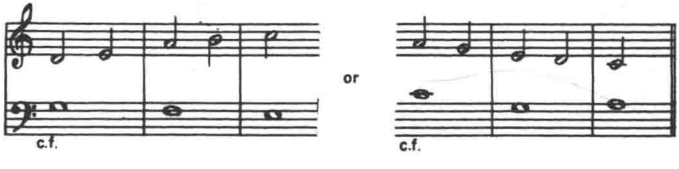


例 38



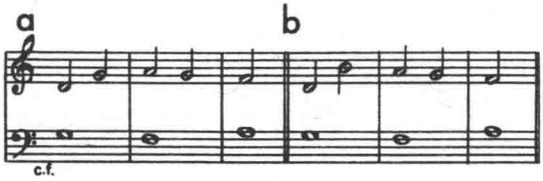
我们已经指出在大多数情况下跨小节线的跳进是不合适的，现可清楚地澄清其理由（例 39）。在下面各例中，第 1 小节的第 2 个二分音符起什么作用仍存疑问；首先它作为级进运动的一部分。但旋律未继续级进而跳进离去，使第 2 个二分音符中断进行，因此不具有功能性与合理性。第 2 个二分音符位于两拍中的弱拍，始终依靠连续性以澄清它在旋律线中的功能。最好的做法是从第 1 拍，即两拍之中的强拍上跳进离去（例 40）。

例 39

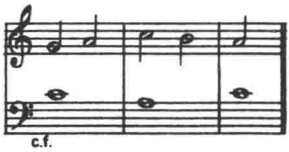


有时可能出现跨小节的跳进，如果旋律以相反于跳进的方向继续下去。这种情况下三度跳进的作用是改变方向，在任何情况下并不破坏旋律（例 41）。

例 40



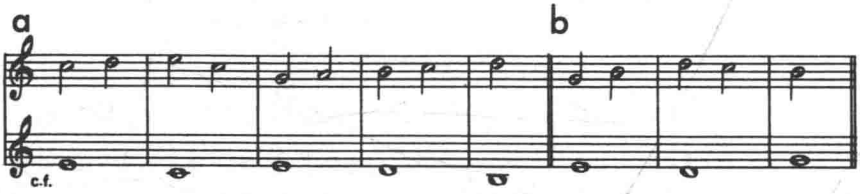
例 41



记得例 30 中，在第六、七小节出现同方向的两次小跳（从 E 到 G），我们已经说明其运动本身不是不可行，但其延续是不良好的。随后几小节中旋律的无目的性是令人困惑的。

例 42 提供了两个正确使用同向跳进的例子。小跳实际上被听觉理解为一个单元，因为它们意味着一个大跳；第 2 个二分音符将大跳分成两个小跳，在两例中跳进给对位带来了有利的地位，有利是因为现在可能有清楚反向运动的方向性继续（改变方向）。[①]

例 42



第二类中第 2 个二分音符的功能可汇总如下：

a）作为不协和经过音

b）作为协和经过音

c）改变音域

d）改变方向

① 应理解连续两次跳进之和不应勾划出一个不协和音程或任何大于八度的音程。

e)细分大跳

f)延迟旋律进行

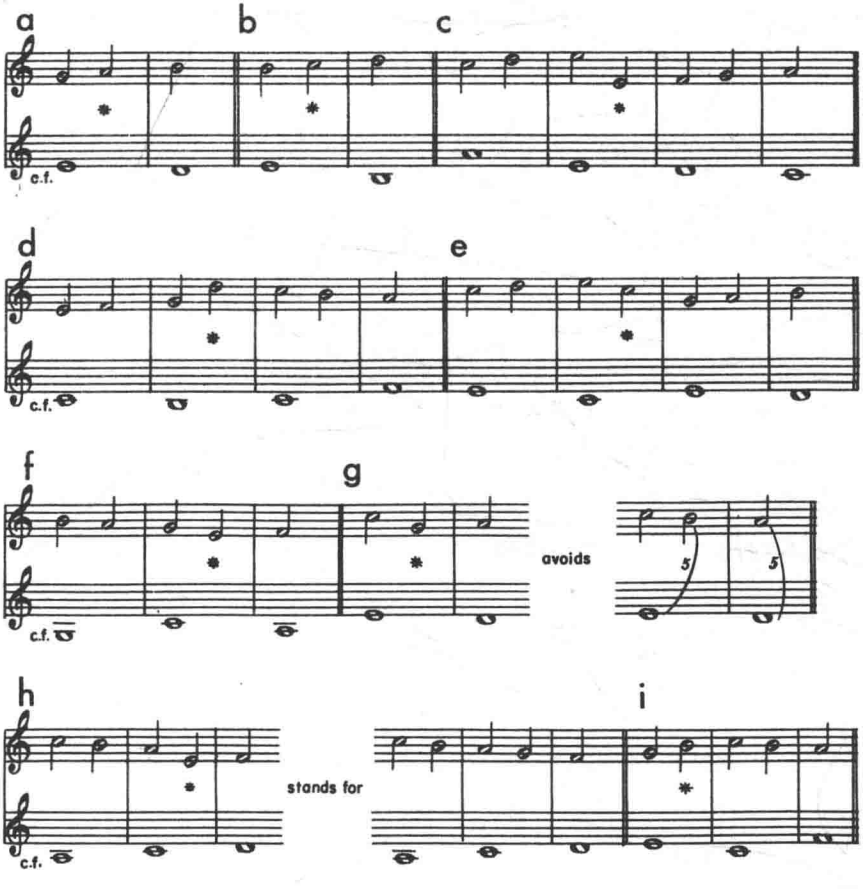
g)改进声部进行(代替)

h)取得旋律变化(代替)

i)缩短级进经过运动(跳进经过音)

例 43 例举了各例。

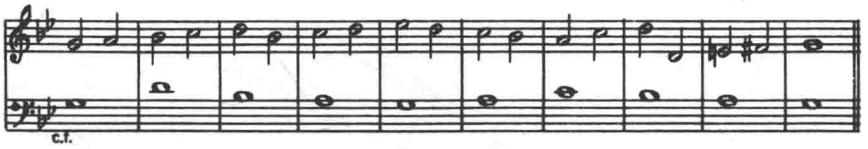
例 43



对第二类对位中第 2 个二分音符功能的详尽分析,一方面有助于解释这类对位中一条好的旋律是怎样构成的,另一方面也将作为一种手段来检验一条旋律在何处缺乏逻辑与连续性。我们所给的功能表只是作为评价一

条旋律特定细节的手段，而不是作为构思与结构整体旋律的手段。学生必须防止将这些例子当作公式，用它来写作矫揉造作的对位旋律。下面是第二类对位的两个补充例子，可不须评论（例 44，45）。

例 44



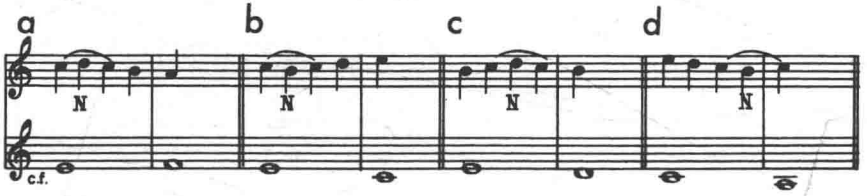
例 45

第三类

在第三类中对位声部为四分音符的运动，此类对位中不协和音不仅作为经过音也作为邻音来应用。这里不仅首次能以连续线条进行到某一特定点，也能够暂时中断旋律进行，用装饰音来延长一个音的音值。

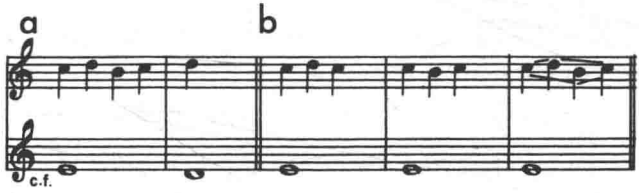
最简单的装饰形式是邻音，可出现于主要音的上、下方，在小节的重音或非重音位置（例 46）。[①]不仅可单独使用上下邻音，也可对一个单音做组合的装饰（例 47）。

例 46



① 现也可用协和的邻音运动5—6—5。

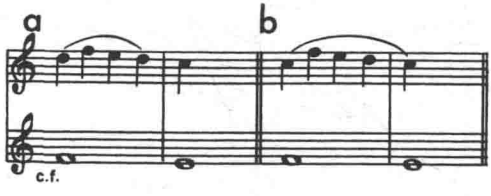
例 47



这里我们明显地发现忽略了前面所述的纯对位的基本原则之一，即声部不能跳进引入不协和音或从它离去。但实际上这只是视觉上从不协和音跳进离去，因为听觉是将这两个完整并可充分理解的邻音运动的压缩形式听作是一个整体运动，如例 47b。实际上 D 是走向 C 的，而非 B；对 C 而言 B 是邻音。同样，B 不来自 D 而来自第一个 C。每个运动都延迟了，但随着最终的 C 音的到达，耳朵听到了这个连结并将整体理解为对一个音的装饰。

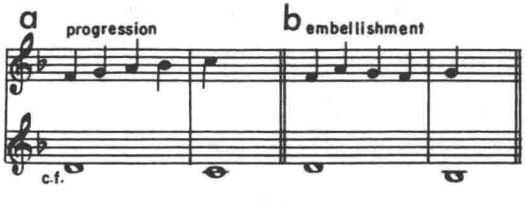
邻音的进一步延长[①]就有了下列的旋律装饰（例 48a）。还可进一步扩展，形成包括 5 个音的装饰（例 48b）。

例 48

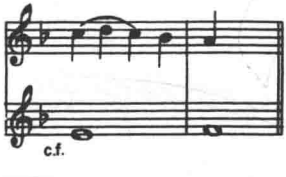


在这类对位中可同时应用旋律连续性的两个概念，即旋律进行（从一音到另一音的运动）及旋律装饰（一个音的延长）。在一个小节内可单独应用这些类型的运动之一（例 49），此外，可将旋律进行与旋律装饰相结合（例 50）。

例 49



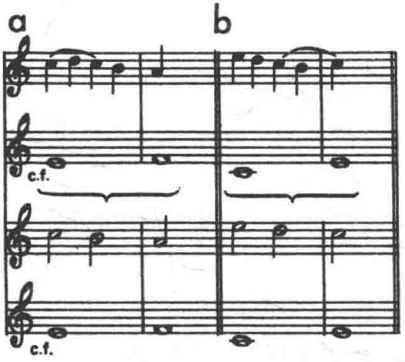
例 50



① 在此类中不引入邻音所有的派生用法〔例如不完全邻音及倚音〕，因为在整个学习中主要处理基本形式。

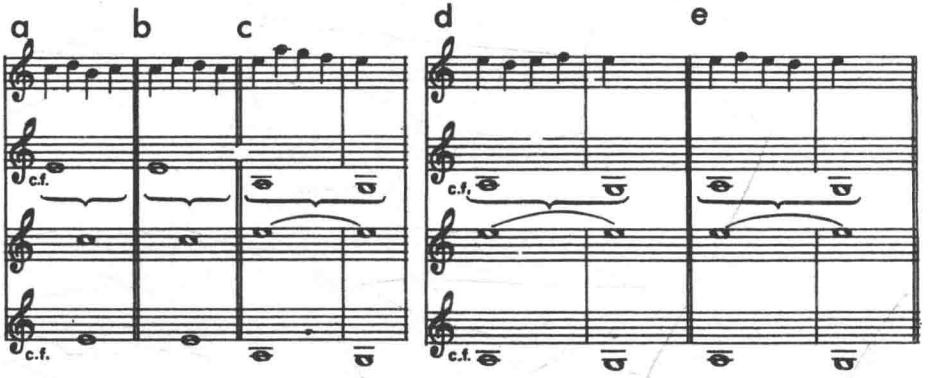
进行及装饰对旋律的动量有不同的效果。从例中可明显看到,装饰总有延迟,而进行总意味着单一方向的直接运动,当把每一例还原到相等于二分音符或全音符的等量时,这些差异就明显了。

例 51



例如,这些已知的进行可还原到第二类:每个包括3个音的连续进行。给单音 C 以表情(例 51)。实际上甚至可多到 4 个音或 5 个音代表 1 个音或延长其音值。这种延长可相应还原到第一类,5 个音相等于第一类中的斜向运动(例 52)。另一方面,每个音进行到另一音,不包括延长,从一点直接进行到另一点,还原到另一类就不太满意(例 53)。

例 52



例 53

可立即见到在第三类中,有表现自己的所有新的可能性。问题不在于如何使对位带来运动,而是如何获得我们所掌握的进行及装饰要素的合乎逻辑并流畅的组合。

在第三类中有关平行五、八度的原则仍然维持。现在在相继的第 1 拍之间有 3 个四分音符,在相继第 1 拍上的五、八度的危险不再会强

烈被听到，当然仍要避免在直接相邻拍上（4 到 1）的平行音程。并且，从第 3 拍到第 1 拍有五、八度也不好，因为一个插入音没有力量抵销平行完全音程的效果。

可以用 4 个四分音或 1 个四分休止加 3 个四分音的小节来开始第三类练习。倒数第 2 小节必须始终包括 4 个四分音，最后应为导音。这里与第二类一样，可用小音阶的变化六、七级音。

现在来分析一个第三类的例子（例 54）。虽然对位相对于固定曲调是正确的，但旋律出现不少弱点。如检视上行到第 5 小节的高潮，很显然旋律上行多少是逐步并合乎逻辑的，但在过程中，旋律在 4 小节中有 3 小节使用了邻音。由于邻音是用于延长的手法，总倾向于延迟运动。过度使用这种手法就产生了从小节到小节的“等在一旁”的过分效果，而非从一点进行到另一点。再则，一个小节又一个小节地使用同样的装饰是单调的，即使每次使用邻音都有稍稍改变。

例 54

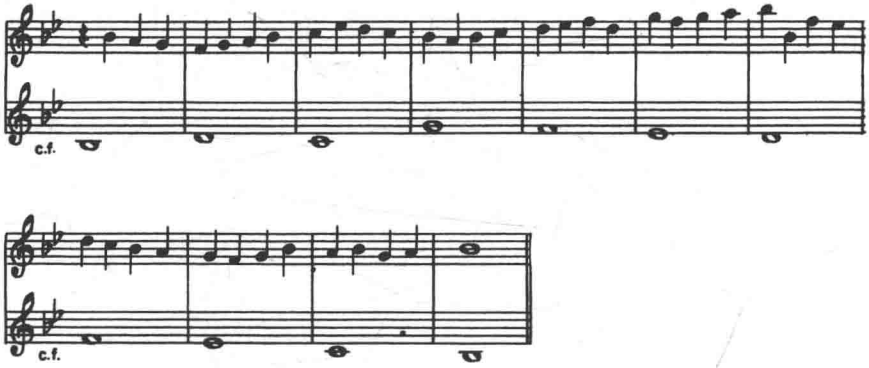
如前面所说明那样，为了判断高潮是否令人满意，必须检视如何进入及如何离去。如停在 F 音上，可发现在到达该音的方式上并无不妥（暂时可忽略邻音运动的重复）。但一当检视连续时，就认识到在旋律中，作为整体，高潮不是有机地到达的，因为都用跳进进入并离去，这种运动倾向于孤立该音而非加强其作为整体有机部分的用法，而且，高潮由于在第 7 小节中的重复而被削弱。

结尾遇到出现于练习开始的同样困难，同类型运动的不必要重复，这次

是直接的旋律进行，结尾的印象只是在两个主音之间上下奔走的音阶反复。应很清楚，运动本身不管旋律进行或装饰，没有好坏之分，只有涉及几小节的连续时才会现出其真正的价值。

下面在同一固定曲调上的对位在旋律线上做了某些改进（例 55）。此对位在第 7 小节到达高潮音，上升到此音仍然是逐渐的，但旋律线远比例 54 流畅得多。消除了单调的邻音运动；这运动由发展，退去并推向高潮的线条所代替。旋律线使用了进行与装饰两种可能性，并无削弱走向目的的有机（运动）方向。到达高潮后，对位声部便缓缓地走向结尾，给运动以更多空间，因此消除了例 54 最后 4 小节的静止性质。

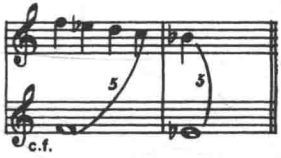
例 55



如检视在第三类中各音所能有的功能，可以发现在许多情况下与第二类相似。旋律进行及旋律装饰的可能性在前面已有充分的讨论，但对旋律替代仍存在新的可能性。

例 54 第五小节的运动是个替代的例子。例 56 中直接从 F 进行到 ♭B 的进行，从旋律运动来说不算差，因为有助于保持由跳进所达到的高潮音的感觉。但是由于在第 5 小节第 4 拍及第 6 小节第 1 拍之间会产生平行五度，因此该进行就不能考虑了。为此，用下行八度又回到 ♭B 的运动来代替从 F 连接下行级进到 ♭B 的运动，这手法用来改善声部进行。正如第二类对位那样，旋律代替的手法同样被作为获取旋律变化的一种手段。

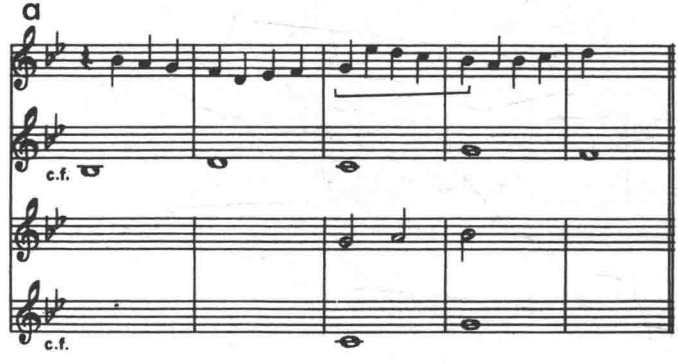
例 56

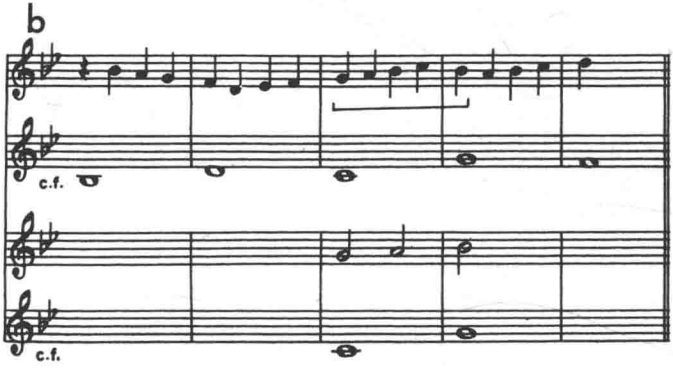


下面例举建立在同一固定调上的另一段替代的对位例子(例 57),括弧中的音代替了直接的经过运动。在(例 58)中经过运动没有被代替,但经过音 A 显然被装饰音所延迟了。

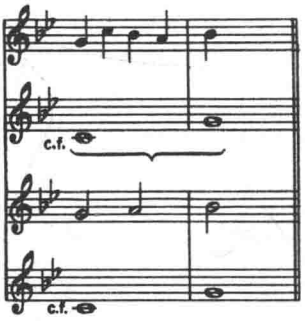
总的来说,可以发现第三类对位中旋律替代或延迟的形式代表了在第二类中更直接出现的扩展形式。下例作为小结,将可一目了然(例 59)。

例 57

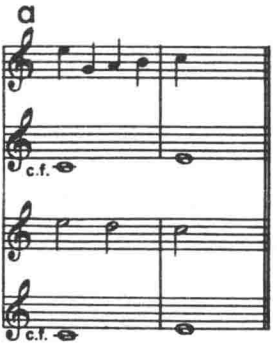


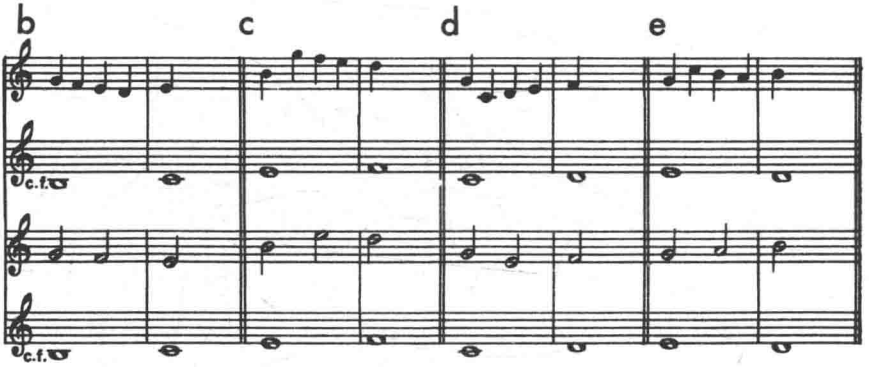


例 58



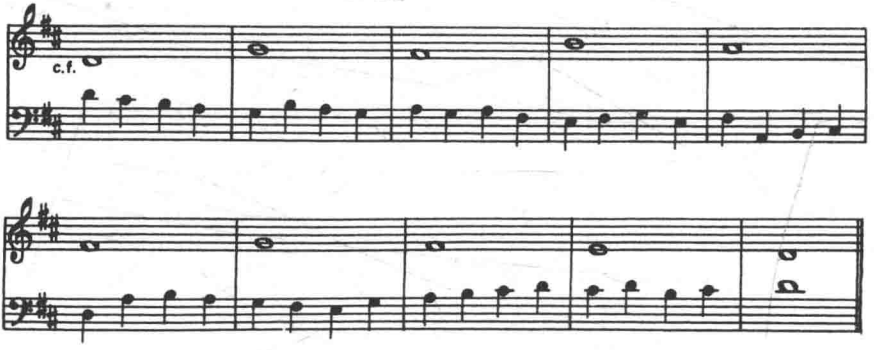
例 59



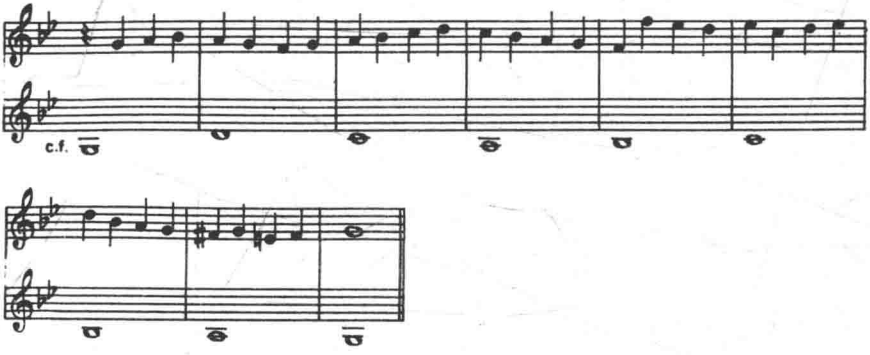


下面是第三类对位的另外两个例子，一个在固定曲调的上方，另一在下方(例 60、61)。

例 60



例 61



第四类

在讨论了出现在第二类与第三类对位中的不协和音以后，问题就出现了：不协和音可否出现在第 1 拍上？这就带来不协和音的第三种基本用法，在第四类中所用的不协和切分音。

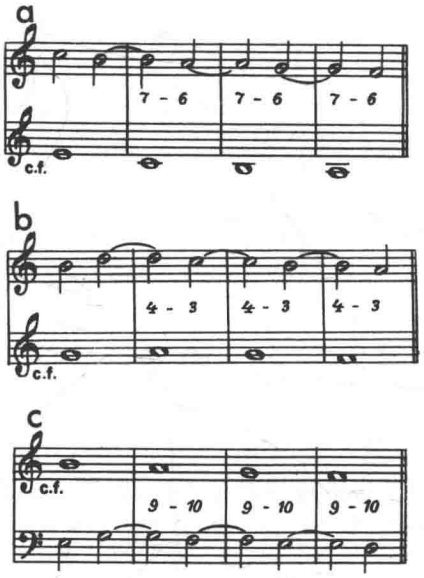
在本类中对位以二分音符移动，每小节第 2 拍上的二分音符与下一小节第 1 拍上的二分音符用连线连结起来，造成一系列的切分音。在第二类中第 1 个二分音符，必须是协和音而第 2 个二分音符可以是不协和音，但在本类中第 2 个二分音符必须是协和音。第 1 个二分音符可以是协和音或不协和音，我们面临着协和的切分音，当第 1 个二分音符是协和的，可以上下行级进或跳进到另一个协和音。若不协和音出现在第一拍上，即所称的不协和切分音；第四类中的不协和音必须级进下行解决。

这里就碰到一个似乎不可能有完全满意答案的问题。为什么第四类中的不协和切分音必须总是下行解决？

首先必须弄清楚在延留音及切分音之间有区别。延留音出现在孤立的情况下，根据特殊情况可以上行或下行解决。另一方面，切分音总出现在一系列同样有连线或延留的音程之中，在作品中绝大多数情况下下行解决。

有某些情况，对我来说不协和音下行解决毫无疑问是合乎逻辑的。这种情况出现在 7-6、4-3 和 11-10 的上方对位声部，与 2-3 与 9-10 的下方对位声部中。每种类型中不协和音都解决到六度或三度，这两个音程由于其中性的性质最适于作连续运动（例 62）。不难理解在上方对位中 7 不应上行解决到 8，4 不应上行到 5，同样，下方对位中 9 不应上行解决到 8，因为这种解决结

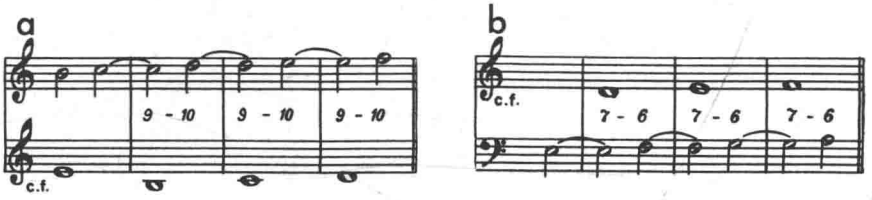
例 62



果造成完全协和音程，从对位连续性的观点来看不总是最合意的。

但不是所有的解决都因为这种理由。为什么认为 9–10 及 2–3 的上方对位声部的解决，与 4–3 及 7–6 的下方对位的解决不行呢？（例 63）从连续性的立场来看，这些上行解决似乎十分满意，但它们在对位训练中仍然被禁止。我并不认为对于基本形式中的不协和切分音，任何情况要下行解决已有个完全满意的解释。但总的说来，主要的理由似乎是教学上的原因。很可能主要原因是切分音自然地下行解决所致，如上面所列举那样。所以为了教学上的一致，这条规则的特例被认可。

例 63

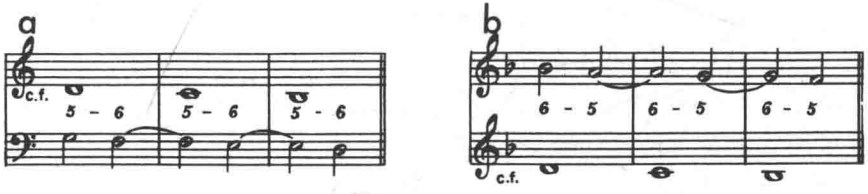


当对位处于固定曲调上方时，不应连续使用 2–1 与 9–8 的切分音进行，因为这就会自动造成连续的平行同度或八度。同样，对位在低声部时，不应连续用 4–5 与 7–8 的切分音。

那么如何处理 5–6 及 6–5 切分音呢？首先，它们与典型的第四类切分音之间有基本的区别。这里包括的两个音程都是协和的。这种情况就与第二、三类，以及第四类中的不协和切分音产生十分相反的局面。在第二类中有着正常的强弱拍重音，第 1 拍是强的协和拍，而第 2 拍是弱的不协和拍继续走向后面的第 1 拍。在第四类中与这种强弱拍的正常概念正相反，

有连线的音符倾向于强调第 2 拍而非第 1 拍，如果第 1 拍是不协和切分音，并要求解决，对第 2 拍创造出外加的推动力，就更是如此。当切分音是协和音时，推动力相对弱得多。所以实际上拍子是同样的，虽然单连线也足以稍稍强调了第 2 拍。在 5–6 的情况下，一个音程解决到另一个音程是没有问题的，所以两拍上的协和音实际上是等值的。但是由于连线，听到的六度比五度多，因此这种切分在作品中被认为是避免连续平行五度的最有用并且是常用手法之一（例 64）。另一方面，在 6–5 中，稍稍强调了五度，这种切分应慎用（例 64b）。

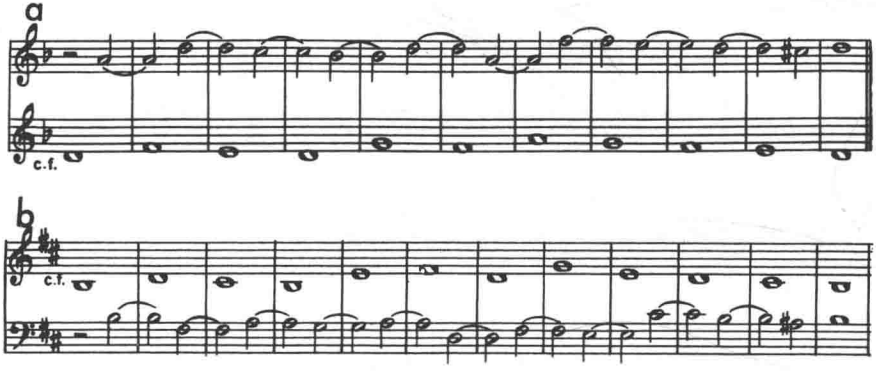
例 64



在这种连结方面，必须提到协和切分音及它有可能的跳进进行，它为会打破由于不断使用不协和切分音所造成的单调提供了机会。打断切分音也可以从第二拍移到一个新的音暂时恢复到第二类来造成。应使用这种手法为旋律线带来流畅及趣味，但从教学上来看，第四类会带来一些问题，最好只将它做为第五类中使用切分音的一个准备。

最后，例举第四类对位中上下方对位的例子（例 65）。

例 65



第五类

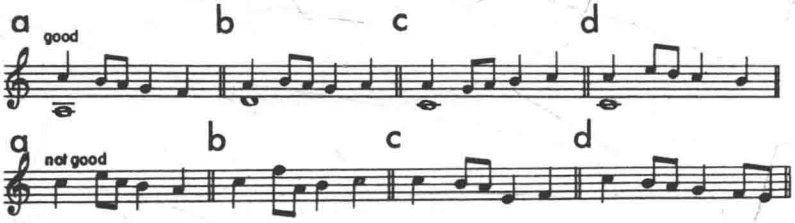
第五类是学习二部对位的高潮。已经讨论了第一类中协和音的用法与之后各类中不协和音的三种基本用法。第五类在使用不协和音方面没有新问题,而是组合了前面四类。但是“组合”并不意味着旋律的构成是几小节第二类连接上几小节第三类,在中间加上一两个切分音。第五类代表了在一个逻辑整体中混合了所有各类中的特点;为获得音乐上满意的对位提供了全新的可能性。这些可能性中最杰出的是,事实上旋律可有固定的节奏及旋律的连续性;因此,这一类的主要问题是探讨获得合乎逻辑的节奏连续性的一般原则。

在任何指定小节内不仅可用每一类的纯正形式,也可在同一小节内与其他类组合使用。如果旋律线要有统一和连续性,每一小节就必须是前一小节的自然结果,并同时应为以后作出完美的准备,不应有突然停顿,不应有打断自始至终连续流动的单独因素。

在第五类中唯一应限制使用的是第一类对位。不难理解,因为在形成连续的旋律及节奏流畅的旋律中使用全音音符是不实用的,除非在结尾。它会导致尴尬的开始,不可避免地使旋律陷于停止。

本类中可使用八分音符,但其功能与其他音值不同,当旋律由四分音符及二分音符向前进行时,八分音符在实际旋律流中仅仅是作为经过,或形成小的装饰音。因此作为邻音或经过运动的一部分,总应级进使用。有时可跳进 1 个八分音符,但这种情况下第 1 个八分音符应形成短小经过运动的开始,总之,它们必须小心使用,并仔细观察其实际功能(例 66)。

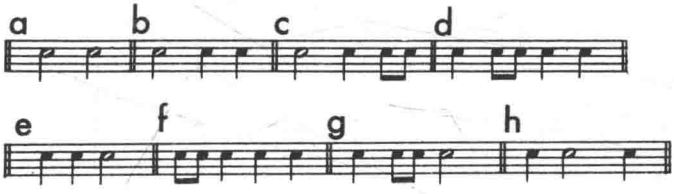
例 66



在不同音值的组合中,最自然和最基本的进行是从长到短。节奏连续性的整个概念建筑在这总的原则上,在一小节内可能有的音值组合中,有些

完全与这原则相符，而另一些则与之相悖（例 67）。例 67a–d 中给出最自然与最合宜的组合类型。（例 67）

例 67

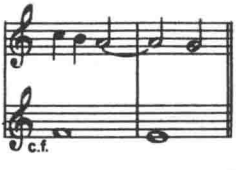


任何形式的从短到长的进行将产生与纯对位目的相反的印象。首先，这种进行倾向于抵消一小节内正常强调的拍子，因为长的音值总强化之所在的那一拍（例 67f–h）。虽然在作品中会常有运用一个移位重音来得到一些特殊节奏、动机或主题的目的；这里的意图是学会如何产生与节奏律动的自然法则完全相一致的运动，只有在学生能够为动机目的而应用某个节奏音型或特性以后，才能进行有意识地改变正常进行。但动机写作与纯对位的原则是不相干的。

例 67e 及 g 给人的印象是，突然被停止的运动，而非能够流畅继续下去的运动。显然，这与所要求的不中断运动流是矛盾的。由此，在强拍上（即小节的第 1 拍或第 3 拍）不应使用八分音符，也就是意味着不应连续使用 2 个以上的八分音符。

然而，有可能改变例 67e–g 所给出的客观印象。如果这些音型中的任何一个与切分音相结合使用，就不再有这种突然干扰的感觉，并有可能在下一小节获得完全流畅的继续（例 68）。因此，第五类对位中可用 2 个连续的四分音符后面跟 1 个二分音符，或是 1 个四分音符和 2 个八分音符后面用 1 个二分音符，但这二分音符必须是切分的。

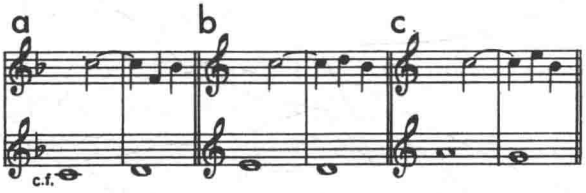
例 68



第四类中出现的切分音只有一种形式（在连续的二分音符之中），在第五类中也可以出现于这种形式及其他各种形式中，只要切分的本质未变。

在第四类中，小节第 2 拍上的协和音与下一小节第 1 拍上的不协和音连结起来，下行解决到该小节的第 2 拍。切分音中任何音值的组合都必须明确地遵守第四类的这个基本原则。例如，在切分的二分音符连结到四分音符而非二分音符时，不协和音的解决（相当于第四类的第 2 个二分音符）必须在第 3 拍上，而不是在连线后面的那个四分音符。这插入的四分音符（落在第 2 拍上）在切分内没有主要功能，它的作用仅仅是将真正解决音的到来延迟到第 3 拍。作为一个纯粹的延迟音，在不协和音解决以前它不应造成新的紧张因素。这意味着在小节的第 2 拍不能用不协和音，因为它会干扰切分的不协和音及其解决。另一方面，使用了协和音，听觉就可将切分不协和音与第 3 拍的解决音的印象保持为一个单元。这里有几种可能（例 69）。

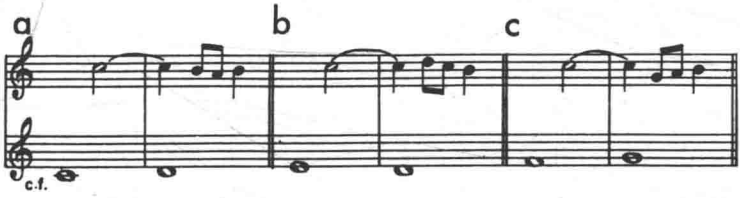
例 69



此处的某些例子中似乎忽视了对位写作的基本规则，即禁止从不协和音跳进。但在这些情况下，跳进只是视觉上的（如例 47），因为不协和音实际不进行到第 2 个而是到第 3 个四分音符。如复合的上下邻音一样，听觉可以听到它与真正解决音之间的本质连结。

可能用 2 个八分音符代替第 2 个四分音符（例 70）。这种代替必须符合这小节第 2 个四分音符的功能，也要符合使用八分音符的指导规则。可以回忆到，八分音符只能作为经过音或邻音运动的一部分来级进使用。能跳进到第 1 个八分音符，但只在它形成经过运动的开始（例 70c）。在所有上面各例中，使用切分音基本上是第四类类型的，但是如果将有连线的四分音符作为切分开始，而不用有连线的二分音符，这基本进行就有所改变；作为切分开始的协和音现在位于小节的第 4 个四分音符而非第 3 个（例 71）。当后面一小节有开始于第 3 拍的正常切分音时，使用有连线的四分音符更为合宜。用这种方法四分音符切分就作为未来切分音的准备。但是因为它代表离开了正常进行，这种变化的切分音只应偶尔使用，一个练习中最好只用一次（例 72）。

例 70



例 71

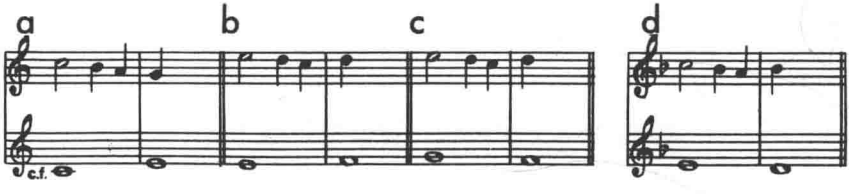
例 72

22

对位与固定曲调的关系没有出现新问题。每一类仍然精确保持其在未混合形式中与固定曲调的关系。为此,当一小节中完全在任一类中移动时当然也没有新问题。即使在一小节内各类混合又加上了八分音符实际上也没带来新的关系;它们的用法仅取决于在任一情况下正确应用合适的各种类型。八分音符与切分的连接代表了第四类的扩展,而与四分音符相连接,则代表了第三类的扩展,如前所述。

这里不打算讨论第五类中出现的全部新的可能性。总的规则仍然是每个音必须有相当明确规定的功能,并应按其功能使用。给出了一些在一小节内二分音符与两个四分音符组合的可能性,以便说明在各类混合时应该如何从功能来思考。类似的这种思考方法可以用于第五类旋律中发生的任何问题(例 73)。

例 73



例 73a 的对位没有造成问题，因为 2 个四分音符是 2 个第 1 拍上协和音之间的经过音。但是当音型转向而不继续下行时，就必须肯定第 1 小节后面 2 个四分音符的功能。在例 73b 中，不协和音 D 可作为该小节第 1 拍及第 4 拍 2 个协和音之间的经过音，在例 73c 中，C 是不协和音，因此听觉就将前后小节 2 个协和音 D 连起来，C 听作为 D 的邻音。但例 73a 中 2 个四分音符的功能是什么呢？这里 2 个音都是不协和的，实际上没有功能，因为既非经过音也非邻音。这特殊音型因此不能作为固定曲调 E 音及 D 音的对位，在第五类旋律过程中会引起的任何音型可以按这样指出的方式来评价。因此，上述就包括了写作完全正确对位所需的一切。但这并不保证在节奏及旋律上有满意的线条。必须先检验几小节，再及整个旋律以找出怎样用第五类来创造出统一贯串的整体。

前面曾谈到各类的组合并不意味着一小段某对位类型后面紧跟着另一类，人为结合而不顾及连续性。下面的例子说明了这种写法的效果（例 74）。即使每一类用得十分恰当，旋律线也相当好，但这种组合创造出等音值的块群，它不可避免地产生一种缺乏连续性的效果。

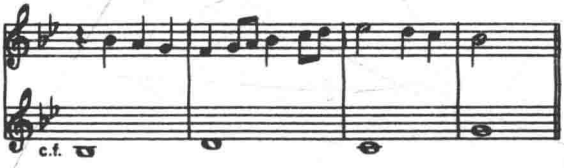
例 74

可以增加八分音符来产生变化而改变第三类太多的印象，如例 75 所示，这种改变并不使局面好转；事实上它倾向于加强太多四分音符运动的结果，这与开始运动太少正相对立，虽然八分音符是正确使用的。小节内引入八分音符决不会构成类型的改变；其作用只是加强含有较长音值的运动，这样，在例 75 中增加八分音符并不完成类别的改变，而仅仅改变第三类的出现。对某一类的连续使用最好不超过 2 个半小节，决不能多于 3 小节。

例 75

例 76 是说明八分音符使用过多的例子。这里它们把经过运动从 F 上行到 ♭E。七度的轮廓是欠佳的，此处上行至 ♭E 音的经过运动中，八分音符显得比较草率。例 77 中，用四分音符代替的运动使得草率的感觉完全消除了。虽然要慎用八分音符，但在一条旋律中它们有自己的功能，在一定限度内，对它们的使用确实有助于获得旋律线的变化。

例 76



例 77

切分音在第五类中极为有用，因为可形成旋律的真正节奏活力，为了充分利用切分，应连续使用，在这种连用中重要的总是改变解决的技巧。每次使用八分音符，即使用法稍有变动，也是单调的。因为在纯对位中这种作为动机的重复是不合宜的（例 78）。应该注意八分音符与四分音符所提供的多种可能性（例 79）。

例 78

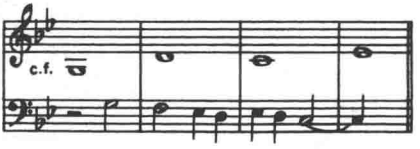
例 79

从例 74 可清楚地看到，单单将某一类加上另一类而不管次序如何，不可能得到满意的旋律。每一小节在一定方式上必须为后一小节作好准备。例如，从第二类进行到第三类时，最好用含有二分音符和 2 个四分音符的小节为后面的四分音符作准备，它可作为两类之间的连接（例 80）。例 81 是流畅节奏的混合对位的一个例子。

下面提供若干第五类的可能性实例（例 82，83，84）。

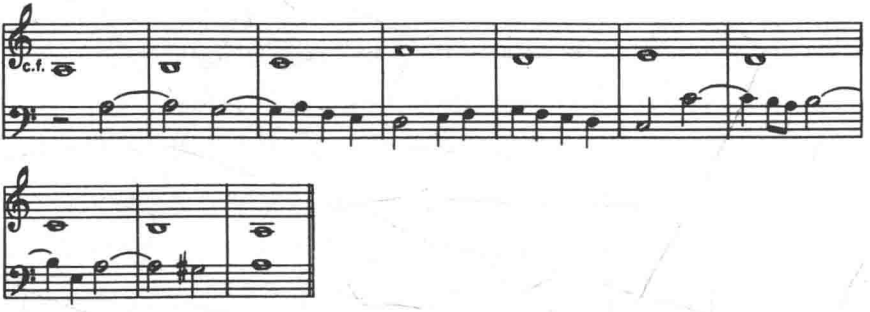
例 80

例 81

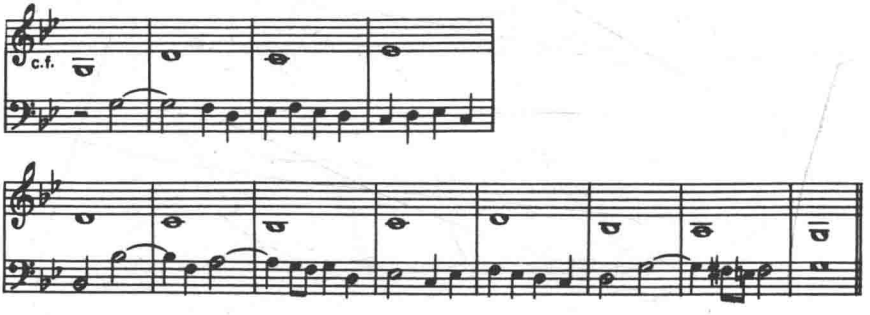


例 82

例 83



例 84



三、三部对位

这里讨论三部对位主要是有关对位的概念，从教学观点来看只是次要的。将讨论第一、第二类某些方面与第四类的少数实例。从研究二部对位与三声部运动的一般原则中，我们就可以清楚理解三部对位中第三类与第五类的使用。这里没有写作的新方法。

第一类

对位研究涉及两个以上同时移动的旋律线，每条线保持自己的旋律特性。当有两条这种旋律线时，纵向结果是一系列音程，有三条线时，纵向结果是一系列和弦。

如二部对位一样，三部中首要考虑的是水平线条的独立性。和弦是横向而不是纵向思维的结果。不应想到“这和弦后面最好是什么和弦？”而是“这三声部中的每一个最好的声部进行是什么？”这样的音乐概念产生最纯形式的一系列和弦，它只作为声部进行的结果而来到，因此是纯粹的对位和弦。

三部对位可像二部作品那样保持同样的总体写作原则，但由于加了第三声部，所以需要做一些调整及增加。从二部进到三部对位时，产生的问题是“哪一个是增加的声部？”实际上增加的是中间声部，因为三部配置中两外声部起的作用与二部配置中二声部的功能完全相同。这就首次引入了外声部与内声部的区别。虽然中声部不需要获得像上声部与低声部那样的幅度与自由度，它必须保持完全满意的旋律线条。不管内声部的范围如何，在任何情况下它不应只起“和弦填充”的功能。

增加第三声部所带来的主要调整是协和与不协和的概念。如前所述，这种概念如何应用于三部呢？三部对位中的协和是由三和弦表示出来的；因此三部配置中的协和三和弦概念等同于二部配置中的协和音程。

如本章开篇所述，要尽可能避免纵向思维。尽管如此，就需在二部配置中必须讨论音程一样，这里也必须讨论和弦。这并没有矛盾，只要记住和弦是声部运动的结果而不是该运动的决定因素，虽然也对它加上了一定限制。

由于低音是任何和弦中最强的音，每个音与低音的关系是首要的。当三和弦中两个音与低音部都协和时，就是一个协和三和弦。当任一音与低音不协和时，就构成不协和三和弦。任何根音位置的大小三和弦包含两个

音程，它们与低音保持着协和关系——五度及三度；因此根音位置的三和弦构成一个协和的三和弦。

三和弦的第一转位，即六和弦也包含两个与根音呈协和关系的音程，所以也是一个协和三和弦。但第二转位情况不同，虽然低音与和其中的一个和弦音是协和的，但与另一音却不协和，因此第二转位的三和弦是不协和的。

在大调式与自然小调式中不仅有大小三和弦，还有一个减三和弦，这和弦在根音位置是不协和的，因为它含有与低音成减五度的关系。但在第一转位时，这和弦不再是不协和的，因为在两个声部与低音之间都没有不协和。低音的地位是如此重要，以至即使上面两声部之间出现了增四度，这三和弦仍然是协和的，像所有其他三和弦一样，这和弦第二转位是不协和的。

总之，协和三和弦包括所有根音与第一转位位置的大小三和弦及第一转位的减三和弦。其他三和弦是不协和的，因此不可用于第一类对位中。

任何协和三和弦可使用开放或密集形式。学生从学习基本原理已经知道开放与密集形式的区别。不仅允许开放形式，并且是更合适的；它比密集形式在声部上有较好的空间，并为声部进行带来更佳的机会。

在使用开放或密集形式以外，三和弦可以以完全或不完全三和弦出现。不应出现连续两个以上的不完全三和弦，除非是声部需要。含有五度及八度的不完全和弦（例 85）最好用于练习题的开头或结尾，但在过程中偶尔使用也完全可以。

例 85

除了练习题的开头与结尾，应避免任两个声部的同度进行，因为即使暂时出现这音程也将三部对位减少到只有两个声部。

在倒数第 2 小节中应在一个声部出现导音；这小节中最好有一个完全和弦。

由于二部对位中平行五、八度令人不满意的效果，所以任两个声部之间

的这类运动也应在三部对位中避免。但在三部配置中有时会允许同向进行到五度或八度。如果所有声部作同向进行，那么其中的两个声部最好不要走到八度或五度。但如有一个声部，尤其是其中一个外声部，与其他两声部作反向进行，则抵销了同向进入完全音程的效果，因此不需避免这种运动。

由于主要考虑仍然是单一声部的活力及独立性，显然有关旋律方向的概念应与二部对位保持完全一致。因此必须保持同样的写作步骤：所有写作必须按照声部运动，以逻辑性的事先思考为基础。在二部对位中学生必须学会按照两条旋律线提前思考而不要想到从音程到音程。然后必须学会预先考虑按照三条旋律线来写，而非从和弦到和弦的设计。由于学生不可能马上达到同时按三个声部来思考，因此有必要给一些提示以使他们如何进行得最好。如果固定调出现在低音或上声部，最好先设计三四小节外声部，再加上中间声部，这当然不意味着写两个完整的声部，再碰运气地在哪里加上内声部，在遵守每次为两个声部进行一点写作的权宜之计时，学生必须同时记在心里他最终的目的是获得 3 个独立声部。

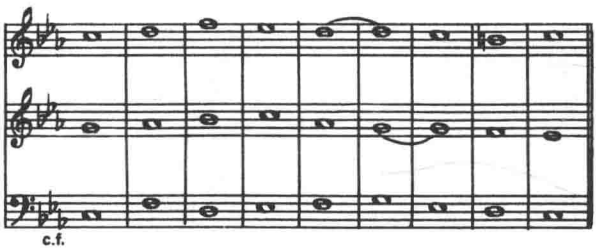
如固定曲调出现在中声部，问题更多，因为必须几乎要同时认真考虑所有的声部，但最好优先考虑低音，因为低音对和弦的意义有决定性的作用。

同时，在写两个声部时必需考虑第三声部，因为若不这样做，第三声部不可避免变弱，并因而容易削弱整个练习。

三部的例子，像两部一样，是否合乎逻辑要根据声部进行是否合乎逻辑。如果对位中有错误，总可发现在于声部进行，而不在于“和弦进行”这回事。在这种情况下，由于旋律写作与声部进行的原则，在二部对位中已有详细讨论，这里不再赘述。

下面是三部对位第一类的一个例子，很明显，这类横向设计构成了一系列的对位和弦（例 86）。

例 86

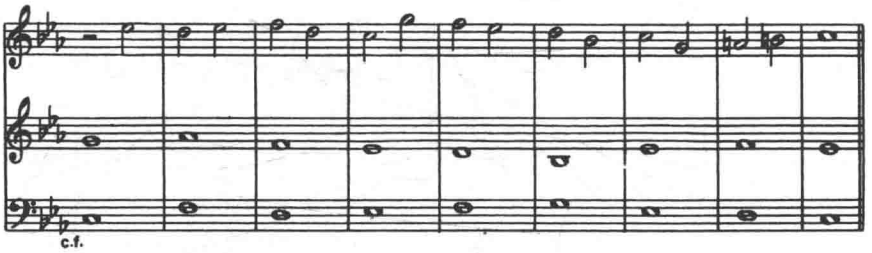


以后每一类中，一个声部以对位形式移动，而固定曲调与另一声部以全音符移动。“对位”声部与固定曲调均可出现于任一声部中。

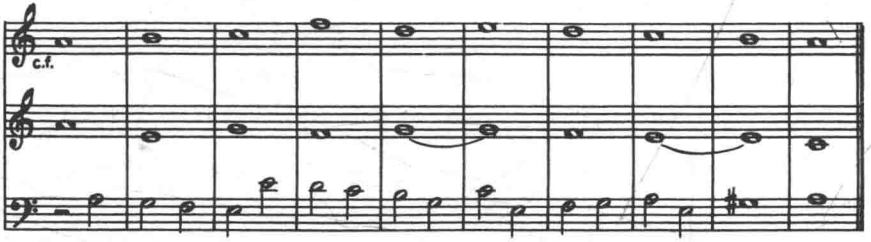
第二类

在二部写作的第二类对位中引入经过音以及经过音程。与此类似，三部写作在连续两小节的第1拍协和音之间产生了协和或不协和的经过和弦。通过第2个二分音符的活动不仅出现经过和弦，而且还产生有延迟目的的和弦与改善声部进行的和弦——这一切无一例外地来自声部进行的结果。为了说明这些和弦是怎样出现的，不管对位的声部是在上声部、中声部还是低声部，下面举出3个例子（例87，88，89）。

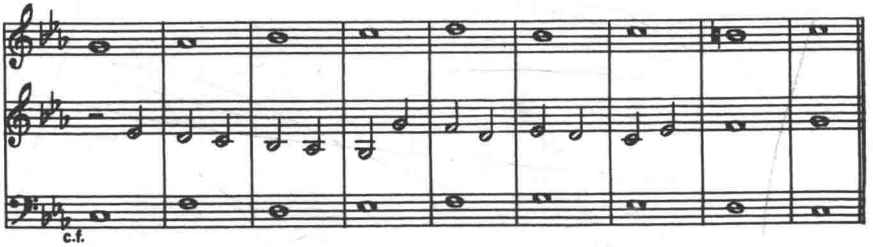
例87



例88



例89



例 87 第 2 小节的 ♭E 音，是第 2 拍整体和弦所产生的结果，它是（相邻小节）两个第 1 拍之间的经过音。在第 6 小节，第 2 拍的 ♭B 是作为另外直接相邻的音 D 与 C 之间的延迟音，因此，这和弦本身具有延迟性质。

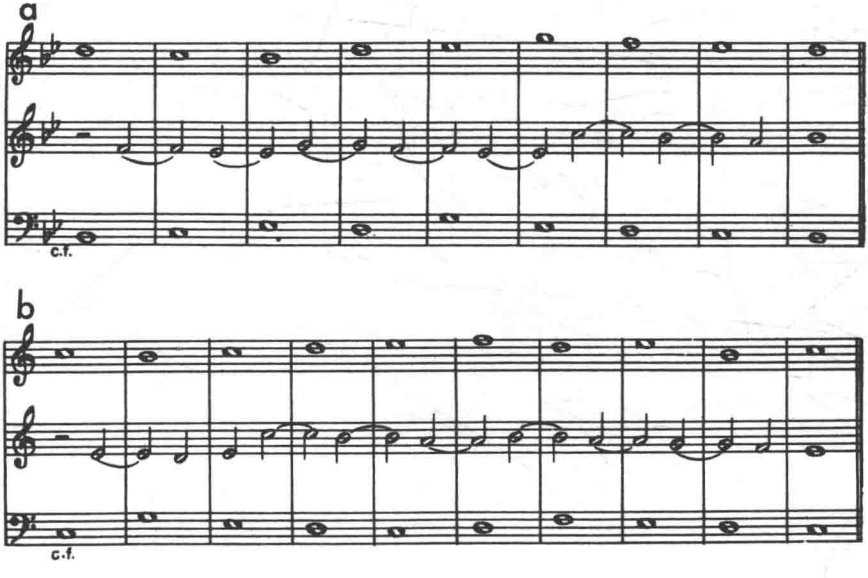
第 2 个二分音符的这些及其他用法在二声部第二类对位中已有引用，下面的 3 个练习中将例举所有这些情况，而不管她是哪一个“对位”声部。如例 88 第 5 小节中，G 音是 B 与 C 和弦上的延迟音。例 89 中，第 2 小节与第 3 小节第 2 拍上的和弦是经过和弦，在这例中主要的经过运动都在中声部。

这些完全由声部运动与声部方向而产生的和弦是怎样在写作中被运用的，这点我们将在第五～八章详细讨论。

第三类

当切分二分音符出现在内声部时，第三类对位提出了特别有趣的问题。这种进行将以复杂的形式在后面见到（例 90）。

例 90



混合类

3 个声部以不同的音值移动将成为可能。实际上，这意味着固定曲调是唯一用全音音符进行的声部，而其他各声部分别用另外的对位类型。之前的练习属于所谓的基本对位，而各类混合对位就将学习提升至更高级别的对位领域。所以在未彻底掌握简单形式以前不应着手进行。

任何两类对位都可与固定曲调相结合。于是就产生许多运动的可能性，因此有了新的不协和音的用法。这里不想试图讨论所出现的各种运动的可能性。但为了表明各类的组合如何扩展与丰富了对位的概念，为此将涉及一些特定的组合情况。

当然，讨论新的运动可能性并不将基本对位中所学到的原则置于一旁。不协和音的新用法仅仅来自对声部运动概念的扩展，是各种对位组合的结果，这种纯声部进行原则的扩展造成不协和概念的进一步复杂化。

在二部对位中已经见到两种这样的复杂化——如在第三类对位中组合运用了上下邻音，在第五类对位中在不协和切分音第 2 拍上使用了四分音符。在每种情况下，期待听觉能够理解不协和音用法，这种理解不是建立在直接延续的基础上，而是在较大的连接的基础上。这些例子表明对位延长的最初萌芽。

在混合对位中有不协和音延长用法的附加例子，它使这步骤成为以后称为“延长对位”的真正开始。但是，所有这些混合对位的延长可根据并只能根据声部进行才能被理解。这里，如以前情况一样，每个声部考虑它与低音及固定曲调的关系，并且每个声部都由以前的同样原则所统治。下面提供第二、第三类对位与固定曲调相混合的例子（例 91）。

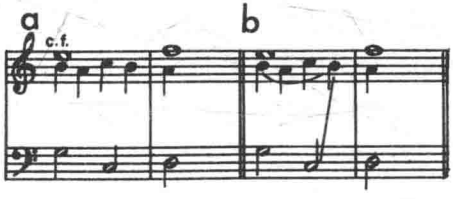
例 91

此例说明了不协和音的若干特色用法，它是这种混合合乎逻辑的应用。如第 2 小节与第 4 小节所示，由于有两“类”声部，在进行中可能出现多达 3 个的连续不协和音，这种情况在基本对位中是极少产生的。这 3 个连续不协和音可以看作为一个声部的邻音运动与另一声部的经过运动（第 4 小节）的组合结果，或作为每个移动声部的经过运动的结果（第 2 小节）。

有某些有趣问题与这种混合对位有关。必须始终记住这种研究的清晰性取决于规定每个声部与固定曲调及低音的关系保持不变。由此，在第 6 小节中，低音跳进到 C 是良好的，虽然从外表看这运动构成到不协和音的跳

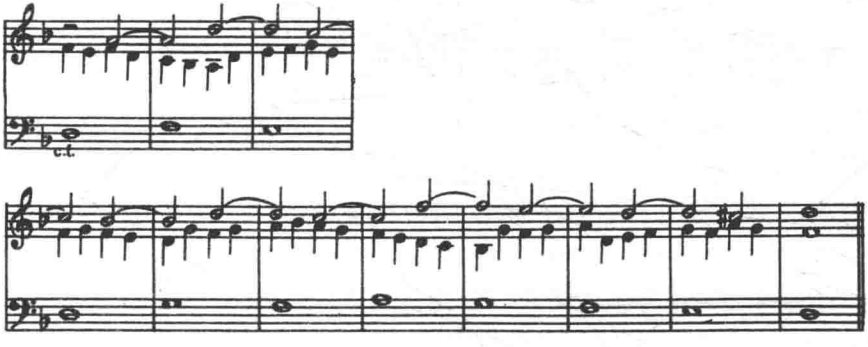
进。实际上中声部的 D 作为协和音 E 及 C 之间的强拍经过音被引入，因此低音跳进到 C 要与第 4 拍的协和音 C 连起来听的。相反，例 92 中跳进到 C 是不良好的，虽然低音好像跳进到 C-C-E 的协和和弦上。中声部的音型只能理解为 B 音的上下邻音运动（只在这基础上音 A 的意义才能明确）。因此，跳进到 C 就与不协和和弦 C-B-E 相连，因而是不良的。

例 92



其他有趣的问题出现在结合第三类与第四类的混合对位中，涉及有关不协和音的解决问题（例 93）。

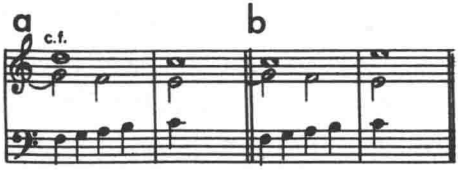
例 93



这里不协和音可解决到在第 3 拍上协和的和弦，方式如基本对位所指出那样；这种解决出现在第 3 小节。但是由于四分音符的运动，可能将解决延迟到第 4 拍，例如第 9 小节的解决由不协和经过音 E 而延迟到第 4 拍，造成 F-F-D 和弦。另一个延迟出现在第 10 小节，这次由上下邻音运动造成。

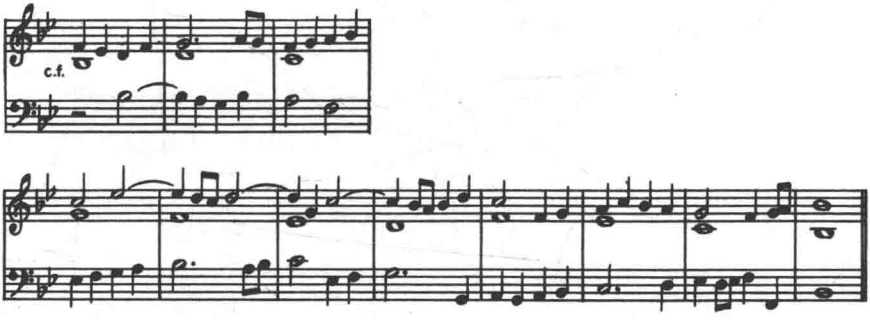
如前面各类混合对位一样，必须小心考虑音的真正意义。这样可以发现。虽然（例 94a）的不协和音 G 级进下行，它并不在第 3 拍或第 4 拍形成协和三和弦的解决。例 94b 给出正确的解决。

例 94



由两个第五类与固定曲调做混合结合时，就到达整个纯对位学习的高峰，这种混合可能使用节奏及旋律的模仿因素，这为引入这种重要的对位技巧提供了极良好的机会。下例展示这种混合对位的若干可能性（例 95）。

例 95



四、小　结

本章主要考虑了横向旋律。创造和弦及其连接不是对位的主要目的。更确切地说，和弦是横向手法的结果。这种和弦只在声部进行及声部运动的基础上连接起来，因此，它是 3 个声部在水平方向的（纵向）偶合。它们被称为运动和弦或对位和弦，这种（声部）进行构成了对位的原则。因此，和弦进行本身不一定是和声性的，也不暗示和声的存在原则。

正如后面将充分证明的那样，作为运动要素的对位的概念在实际作品中基本保持不变。但在对位训练中所讨论的基本对位进行有进一步延伸，并加入了新的音乐表现要素。

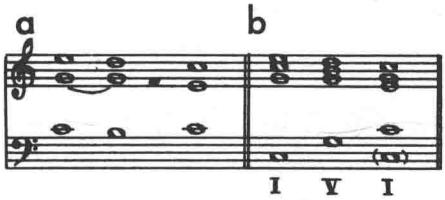
第四章　和声概念

一、与对位概念的对比

除了对位与由对位所产生的和弦进行之外，西方文化的音乐发展了极不同外形及意义的和弦进行。这些进行根据某些音之间的关系，其概念与纯对位的原则不同。由于音之间的关系是和声关系，造成的和弦进行是和声进行，这些进行的成员是和声和弦或和声的。

对位与和声和弦的相对分布或每一个单元内每一组的支配地位是解释及理解一个乐句、乐段或整个作品的决定性因素。因此认识和声及对位的根本对立点是必要的。虽然以后可以谈很多对位及和声和弦之间的协作，目前是强调其基本的差异。这些差异可以用最简单的旋律线下行三度来加以说明。这条旋律线可以用对位来处理(例 96a)。出于调性考虑，低音必须结束在 C 上，显然旋律的 D 就应对上 B，因为低音用 D 会造成平行八度，为了使中声部运动起来，所有 3 个和弦中都避免了 G 的一直持续，G 就延留到第 2 个和弦然后通过 F 进行到 E。在这例中主要考虑 3 个声部的运动及方向，显著的对位因素是外声部音程 10-10-8 的进行。所有和弦由该运动而产生的，它们的连接是建立在明确的对位基础上的。

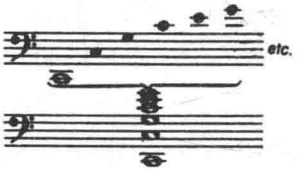
例 96



但在下一例中，尽管都是用同样和弦，但得到的结果极为不同，旋律的配置以和声概念为基础的。为下行三度的旋律找出满意的对位与找出支持旋律音 D 的和弦没有多大关系。在“配和声”的过程中，要寻找一个与 C 和弦密切关联的和弦，本能地就引向音阶第 5 级上的和弦，它与基音 C 有着最密切的关系（例 96b）。

以往的作曲家及音乐家本能地感觉到相隔五度的音及和弦之间的关系，并以此建立了一个和声进行体系。这种本能感知的关系在若干世纪后被泛音列理论的应用所证实，这现象证明了三和弦的起源。例 97 中的和弦以压缩形式构成一个不完全和弦 8/5，它出现于多声部音乐的早期，后来发展成完全三和弦（例 98）。

例 97



例 98

关于 I－V－I 进行的内在推动力还没有科学的解释。但似乎与刚才所提的和弦形式存在关系，因为其横向轮廓构成了从基音到其密切关联的五度，又从五度回到基音的运动。这运动表现了低音的 I－V－I 进行（例 99）。因此，该进行在三和弦的早期以不完全形式中已经建立；三度是后加的，它与基音的和声关系比五度要弱些。还应指出，V－I 的动力由于旋律上 D-C、B-C 或 D-E 的推动而获得更大的动量（见例 96b，104，106a）

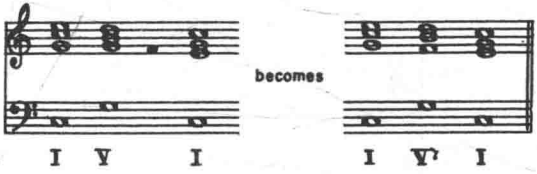
例 99

二、基本和声进行及其润饰

在例 96b 中旋律的下行三度用 I－V－I 来“配和声”，这可称为基本和

声进行。用无节奏形式的记号来指出这总的结构意义，它已证明在调性音乐中占主要优势。应指出V常以V^7出现。V^7的来源似在于将经过音压缩在V之内，因此是旋律-对位影响的结果（例100）。后面的例子中可用V或V^7，后者往往提供较佳的声部进行。

例100



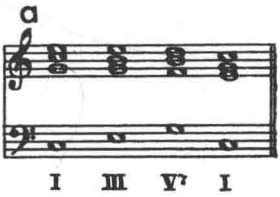
曾学习传统和声课的学生可能认为例96a及96b之间没什么差别，因为二者都表示出C、G与另一个C和弦的进行，一个是G和弦根音位置，另一是它的第一转位。可能认为这只是小小的变化，实际并不影响作为Ⅰ-Ⅴ-Ⅰ和声进行的状态。回想第二章的论述中，我曾指出，这只是和弦的语法状态的相似，其实际意义则截然不同。原则上，以邻音运动为特点的低音（典型的旋律-对位手法）与强调五度关系的低音运动（各音及其三和弦之间的和声关系）之间有决定性的差异。低音的这种差异是重要的，并强调了纯对位与纯和声概念之间的区别。当然两种情况都用主和弦与属和弦，但两例中这些和弦的意义是极为不同的。

可用Ⅱ、Ⅲ或Ⅳ来丰富基本和声进行。这些和弦都在不同程度上肯定了与Ⅰ与Ⅴ的和声关系——但是，只有（当它们）被置于这两个和声之间的时候。因此，它们润饰了基本和声进行、并产生了三种模式，Ⅰ-Ⅲ-Ⅴ-Ⅰ，Ⅰ-Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ及Ⅰ-Ⅳ-Ⅴ-Ⅰ（例101）。

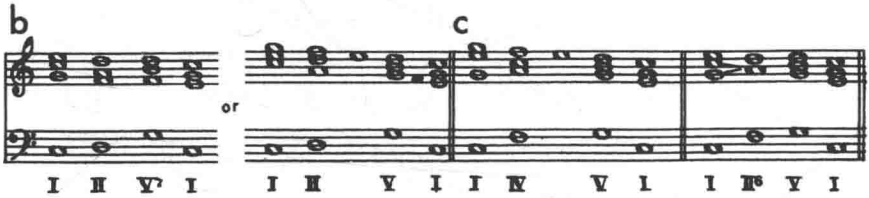
这三个进行所表明的次序指出了它们的结构意义。例101a表明Ⅲ自然地被放在上声部的E下面，这和弦与Ⅰ的和声关系虽然明显比五度关系弱，因为三度音是接近基音的泛音之一。Ⅰ-Ⅲ-Ⅴ-Ⅰ这个进行的更多含义已在第一部第二章中说明。如该处所示，它可用作一个大乐段甚至整个作品的和声框架（见第一部，例8及例5）。在实际作品中，这种进行的单个和弦通常会分开出现。但此处是以浓缩形式表明，听来会较陌生，因此必须指出这种进行的进一步内涵以便理解其真正用途。

例101b表明Ⅱ，它与Ⅴ成五度关系。和声进行Ⅰ-Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ不仅可配

例 101



例 102



于下行三度，也可配于上行五度的基本旋律进行，E 必须作为经过音出现。

最后，例 101c 引入了Ⅳ，主音下面的五度，这样Ⅳ对 Ⅰ 缺乏一个自然上五度的关系，相对减弱了其和声作用。在另一方面，Ⅳ临近 Ⅴ，它加强了对这和声的推动力。

只要牢固建立了这些进行，就可能在进行中改变某些和弦的形式而不改变整体进行的基本意义。例如，在 Ⅰ－Ⅱ－Ⅴ－Ⅰ 进行中可能用Ⅱ的第一转位而不产生有损于整个进行的和声特色（例 102）。

与Ⅱ相反，Ⅵ、Ⅲ、Ⅳ与 Ⅰ 或 Ⅴ 没有直接和声关系。很可能是为了获得更多的和声变化而通过转位与模仿形式衍生出这种进行的。从 Ⅰ 到 Ⅴ 的进行，自然带有一个上行的运动，它可转位（见例 103）。通过三度下行运动，这转位接而产生，并可能模仿真正的上行方向的和声关系 Ⅰ－Ⅲ，结果造成假三度关系 Ⅰ－Ⅵ。这过程的人为性质对于Ⅵ在调性音乐中经常起的相当含糊作用是有责任的。和声倾向是通过使用以转位形式引入的基本和声进行的低音来指出的。另一方面，假三度关系 Ⅰ－Ⅵ有时使Ⅵ成为 Ⅰ 及 Ⅴ 之间的经过和弦，因此强调了其对位意义。但由于常用它作为 Ⅰ 到 Ⅴ 途中的支撑点，学生应把它增加为对基本进行及其三种润饰的次要和声进行。（例 104）Ⅰ－Ⅵ的进行中低音下行线索并不妨碍作曲家在开始用低音 C，如括弧中指出那样。由于低音下行，三度旋律表现为上行形式；下行旋律线 E-D-C 将导致不符合要求的声部进行（例 105）。

基本进行，其三种润饰以及次要和声进行说明音乐中和声因素的最集

例 103

例 104

例 105

中最纯粹形式。在例 96b 到 104 中，几乎达到了和声与对位的完全分离。仍然，在说明这些和声进行时，已证明不可能完全消灭对位。虽然能说明没有任何和声影响的对位，但和声进行表现有某些对位特点。例如中声部及旋律中的不协和经过音（见例 100 及 101c）以及四声部同时的运动要求在一定程度上考虑声部进行。虽然与主宰这些进行的根本和声概念相比，这并不重要。

三、练　习

学生必须完全掌握基本进行，三种润饰以及次要的和声进行，不仅在书写上更重要是在键盘上。目前来说，上下行三度或下行五度的旋律进行已经足够，在本阶段还不能充分掌握调性旋律中的这些旋律进行的意义。但学生易于认识到这些进行填满了主和弦的主要音程，因此形成调性最基本及最明确的横向轮廓，这使它们特别适合于作为和声进行的上方声部。

在练习这些进行时最好区分其书写与键盘形式。这很重要，因为许多学生对钢琴不熟不能轻易弹出两手之间每一种声部分布。因此，例 100—104 代表最易与最实用的键盘练习类型。它将上声部与两中声部置于一只手，左手只有低音，使学生可以清楚的感受最重要的低音进行。

键盘练习

1）演奏如上所述的基本润饰及次要和声进行。

a）用所有大调作练习。

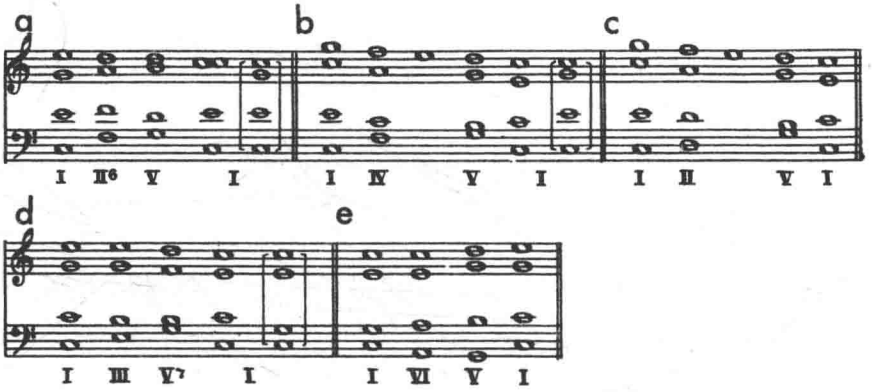
b）始终事先考虑，在弹奏之前心中要明确包括上声部在内的整个进行。这对后面的延长与扩展这些基本进行将会有很大帮助。

写作练习

在掌握刚才讨论过的进行以后，应立即着手写作的风格问题，应该用四声部或所谓的“圣咏风格”来进行（例 106）。学生现已熟悉和弦结构及三部

对位，在自如地写作这些进行方面应该没有困难。

例 106



例 106 说明终止 I 的两种方案，这必须做下说明。从声部进行来考虑将导致不完全的 I 级终止和弦，因为导音自然解决到主音。但应指出，巴赫在他的圣咏中，当导音在内声部时经常从它跳开以便获得完全三和弦。由于有这两个版本，因此导音必须解决到主音的铁定规则也就不一定正确。

四、小调中的和声进行及混合的影响

转到小调中的和声进行，应集中关注作为最强和声因素的属和弦。在自然小调中属和弦以小和弦出现，但两个和弦间最强的和声关系五度，是建立在大和弦上，因为泛音列只产生大和弦（见例 96b 及 97）。

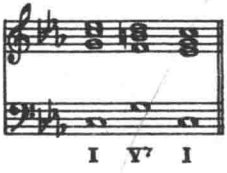
作为对这个问题的解答——一方面保持小调的进行特征，另一方面又适当处理好和弦之间的自然关系——于是产生了一种妥协，即（小调中）运用大调形式的属和弦，这样便创造出大调与它的平行小调或同名小调之间的混合。[①]（例 107）

如今时常忽视了自然小调的教学，和声小调与旋律小调不作为大调及其平行小调的混合结果来教，而解释为在价值上至少与自然小调相等或相

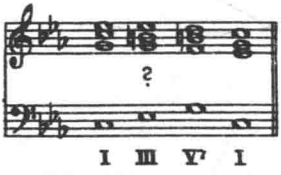
① 如后所示，小属和弦时常出现在对位进行以及所谓和声延长之内；因此说小调的属和弦总是个大和弦，会很令人误解的。

当的两种主要小音阶。因此，当要求学生演奏小调 I－Ⅲ－V－I 时，常常倾向于改变中音和弦的五音（例 108）。这似乎是一个为理论而理论的例子，因为在所有的小调中当作曲家将Ⅲ作为协和和弦来处理时，它将按照自然小调形式中的大和弦出现。例 109 的Ⅲ作为大和弦似乎是十分合乎逻辑，因为没有它就会丧失小调式的性格特征之一，也就是音阶三级音上出现大和弦，它与大调三级上的小和弦形成对比。[①]

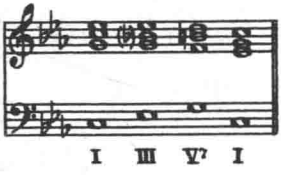
例 107



例 108

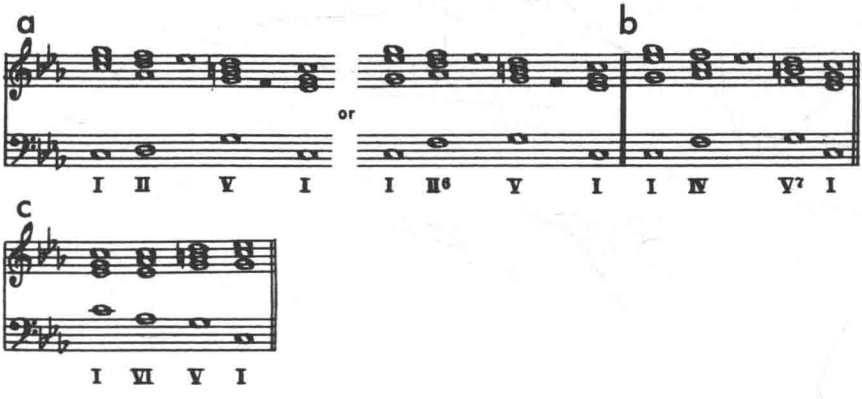


例 109



现在来讨论 I－Ⅱ－V－I，I－Ⅳ－V－I 及 I－Ⅵ－V－I 的进行。I－Ⅱ－V－I 有两种样式，Ⅱ可用根音位置及第一转位；后者减少了减三和弦的效果（例 110）。

例 110



概言之，小调的和声进行，除了属和弦之外，以自然小调音阶的和弦出现。

① 可回想第一部中所讨论的，例 V 的 I－Ⅲ－V－I 进行。

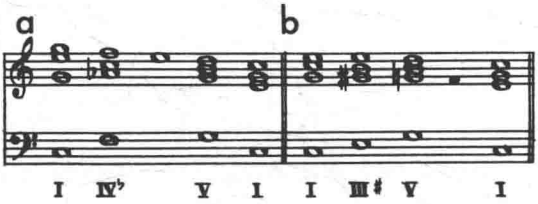
键盘及写作练习

1)在键盘上练习各种形式的和声进行,其旋律进行采用下行五度与上、下行三度。

2)在不同的小调上以圣咏风格写作若干和声进行。注意声部的良好进行。

大小调之间的混合还有其他可能(例 111)。这里大调进行由于引入了平行小调的下属音而暂时带有了小调色彩;例 107 中所见到的也是这种方法。但例 111b 代表了第二种混合,其中的一个和声进行采用其自身相对应的大小和弦的混合,这种情况下本来的小和弦就以大和弦出现。

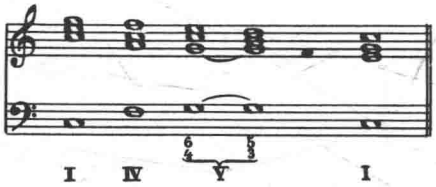
例 111



五、前面用$^{6}_{4}$和弦来加强V

和声进行的属和弦常通过前面的$^{6}_{4}$和弦来强调并加强(例 112)。

例 112



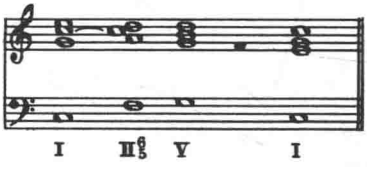
这个作为主和弦的第二转位的和弦,为什么不标成I$^{6}_{4}$呢?必须回忆前面对和弦的语法状况及其真正意义所作的区别。虽然这和弦是主和弦第二转位,其意义事实上在于它强调了V。它的效果是在属和弦低音 G 上构成延留或倚音的$^{6}_{4}$和弦,并解决到$^{5}_{3}$,而不是个独立和弦,明显与V密切相联。证明这一点在于事实上倾听如例 112 的例子时,不受理论影响的听觉并不

将$^{6}_{4}$和弦作为回到主和弦，而是作为一个加强V的和弦。在一个调中，和弦的语法状态始终相同，但其意义则根据在调性单元，乐句或乐段中的功能而起变化。I^{6}_{4}是这和弦的语法标记，而$\overset{\overset{6}{4}\ \overset{5}{3}}{\underset{\mathrm{V}}{\smile}}$则强调了$^{6}_{4}$和弦与后面属和弦相连结的意义。由于我们主要关心和弦意义，刚才所提到的标记只应用于以纯语法标记的时候。

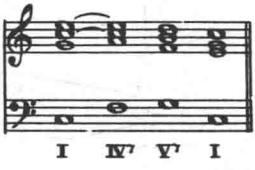
六、在和声进行中使用七和弦

在V_7以外，和声进行中常出现II^{6}_{5}及IV_7，它提供了补充色彩，这里的延留音受到一点对位的影响（例113、114）。

例113

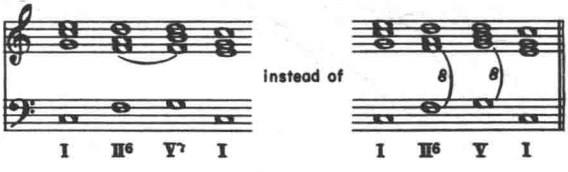


例114



已阐明了V^7有助于获得满意的声部进行。学生应在一例中用V^7替换V以观察V^7所带来的声部进行改善，也可用些和弦来防止平行八度（例115）。

例115

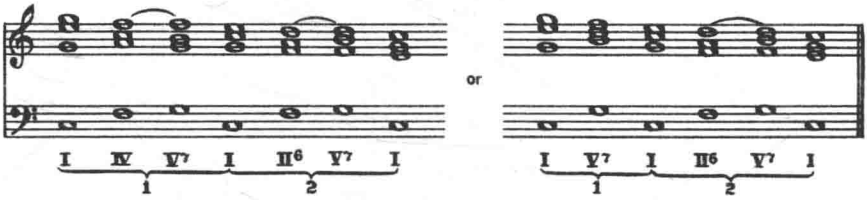


所有这些例子提供了在和声进行中有对位影响的补充证据。但事实上它并不减损这些进行中和声的首要意义。

七、使用两个连续的和声进行

许多情况下，一个主题或旋律乐句由两个连续和声进行来支持（例116）。下面是该技法的例证，例中给出了一连串各种不同类型的和声进行；这里第一个和声进行的结束也就是第二个的开始。

例 116



键盘及写作练习

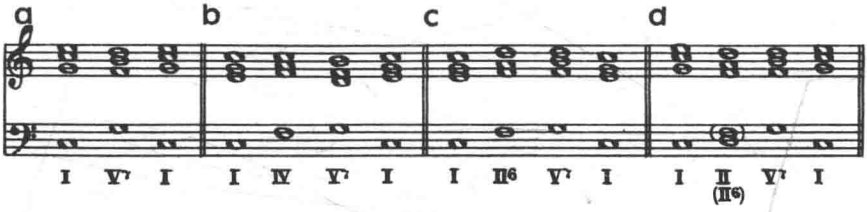
1）将例 112~116 加到键盘练习中，用所有大小调演奏并解释其意义。

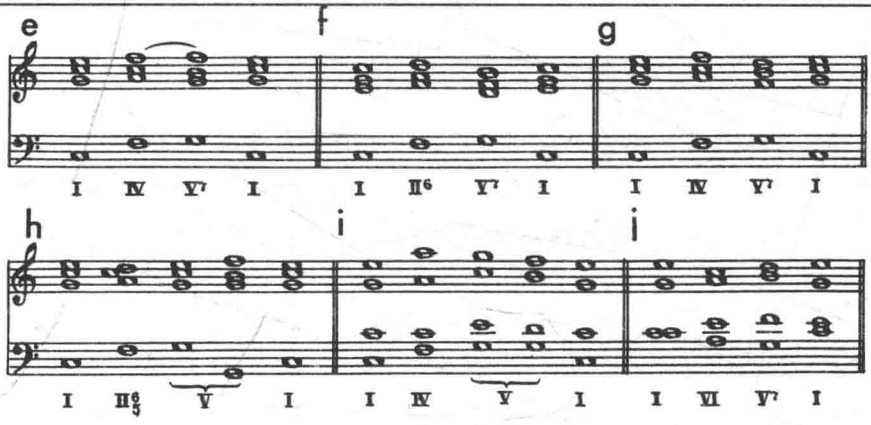
2）在若干大小调上写作圣咏风格的相同例子，注意良好的声部进行。

八、支持旋律装饰的和声进行

迄今所给的所有和声进行都支持旋律进行，但如果不考虑到和声进行常常支持其他基本类型的旋律运动、旋律装饰的话，那么关于和声概念的讨论就不够全面。如前一章所指出，旋律装饰与旋律进行相反，是围绕着一个音转的。下面各例表明各种旋律装饰不由对位而由和声进行支持（例 117）。

例 117





键盘及写作练习

1）在键盘上用所有大小调弹奏例 117 中各例。

2）用若干大小调以圣咏风格写作同例。

九、小结及要点

本章所提出的和声进行表明了最集中形式的和声要素。当以写作形式及在键盘上掌握这些进行以后，最纯形式的和声研究，及二部、三部纯对位的补充训练，即可结束。

对位的本质在于横向线条的流动。在三部对位中，这些线条产生了纵向的和弦，只在运动及声部进行的基础上连接起来；与这种和弦连接类型相反，和声进行是建立在和弦关系上的，当和弦被证明是五种和声进行的成员之一时，不管是完全或不完全形式，它才具备有和声功能。（不完全形式在第五章已有说明。）

有趣的是，在大多数情况下，当Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅵ和弦不被用作Ⅰ与Ⅴ之间的中间和声时，也就是它们不是从Ⅰ进行到Ⅴ之间的和弦，那么它们就失却原来和声意义而变为对位和弦。与Ⅰ－Ⅴ进行分离后，这些和弦的对位功能使得他它们失去了任何可能的和声含义。

所有的和声动力基本上是从Ⅰ引向Ⅴ并到最后的Ⅰ。即使Ⅲ和Ⅳ与Ⅰ有和声联系，这种连系被更强烈的整体推动到Ⅴ，这就造成每个中间和声例如Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ或Ⅵ不是延迟而是润饰了到Ⅴ的运动。但在Ⅰ及Ⅴ之间出现两个中间和声如Ⅱ－Ⅳ，Ⅲ－Ⅱ或Ⅵ－Ⅱ，就会削弱到Ⅴ的动力。在润饰到Ⅴ的

动力时，中间和声之一就会抵销另一个。在整个本书中可以观察到，这点毋庸置疑，即Ⅳ或Ⅱ，Ⅲ或Ⅱ是Ⅰ及Ⅴ之间的显著和声力量。一旦达到了Ⅴ，就预期着最后的Ⅰ；有时延长了Ⅴ以延迟Ⅰ的出现，但它仍然是完全和声进的最终目的。

下面各章的目的将要说明和声及对位概念在作品中的应用。

第五章　结构及延长Ⅰ

在前两章中尽可能地将和声及对位分开以便表明它们的基本特点。已经看到，它们来源自极为不同的概念并代表对音乐连续性课题的迥然不同的立场。对位及对位进行代表了运动要素，而和声进行则通过其成员的和声关系创造出稳定而有限的音乐有机体；它们代表最基本及集中形式的音乐组织及实体。因此，这种运动的力量与稳定的力量就相并置起来。

在很大程度上，调性及调性作品（不论风格）的问题并不单单由和声或对位所造成。而是这两种相反的力量的组合的结果。因此，这里主要应说明它们如何为创造艺术整体而组合在一起。第三部是从历史方面来处理这问题的，在本章以及后面各章将讨论这种组合的最高级阶段。在这种高级阶段中，作品表示出多样而明确肯定的和声及对位功能，它们引出了一些清楚可辨的结构原则。

调性结构与组织的原则之一是将和声进行设想为骨架，它从对位、旋律进行及和弦中获得活力、色彩及趣味，创造出和声和弦骨架中的运动。

西方音乐发展中伟大但又令人费解的现象是，两种相反的音乐概念组合，每一个成了另一个的一部分，而不是交替应用，各按自己方式生存。第二章已接触到这事实，现在将有系统地进行讲解。

一、对位和弦或和声骨架内的进行

1. 经过和弦——声部进行和弦

a. 经过和弦

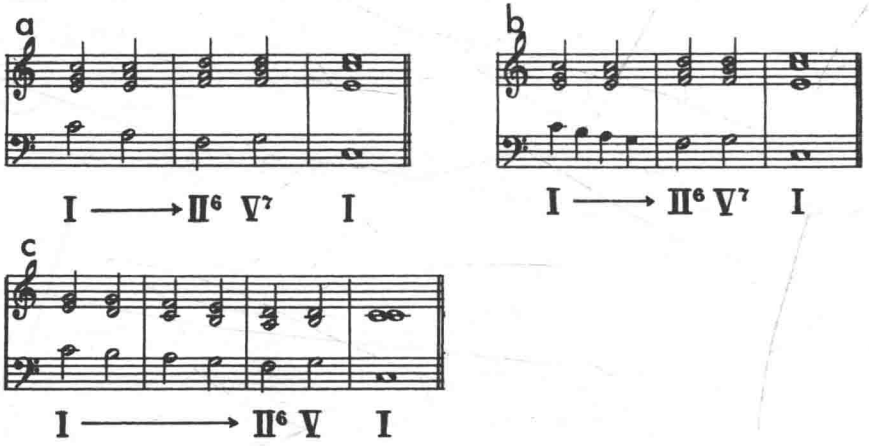
在第四章中，从Ⅰ到Ⅴ或到中间和声Ⅱ^{6}及Ⅳ的大多数低音进行被认为是上行运动，因为Ⅴ的自然位置比Ⅰ高。但这个步骤并不指出在作品中上行低音运动常比下行进行用得更多。例如，若低音从Ⅰ下行到Ⅱ^6，它和其

上行一样的常见，音程的外廓为一个五度。

这音程可以填入一个经过音产生三度运动，也可填入级进进行的几个经过音。这种低音进行可在 I－II^6－V－I 的和声骨架内产生一或几个经过和弦（例 118）。从 C 到 F 的连贯低音运动中可清晰地说明上述的进行，在序进到 V 及最后的 I 以前，有从 I 经过一个或更多其他和弦而到达 II^6 的动力。例 118a 中，我们可看到是下中音和弦的功能将 I 与 II^6 连结起来。由此，A 和弦作为声部定向及连接的结果，是从对位概念导出的和弦，是个经过和弦。这样，它与 I 或 II^6 的功能完全不同，它们与 V 及最后的 I 形成了一个和声骨架。这个骨架经过插入了以经过和弦形式出现的对位因素显得有稍稍延长。为了区分和声及对位和弦，和声和弦只用罗马数字标出，经过运动则由箭头指出。

例 118b 在第一个进行上稍做加强，上声部及低音中的外加经过音有助于创造一系列的经过和弦（见例 118c）。这些经过和弦的存在（B、A 及 G 上的六和弦）增加了对位因素，接而增大了 I 及 II^6 之间的方向及延长要素。虽然这 II^6 也是六和弦，但其功能与前面 3 个六和弦完全不同。事实上，低音的方向在 II^6 以后立即改变并走向 V，就使 II^6 不仅是个关键和弦，也是和声进行 I－II^6－V－I 中的一员。我们再次观察到语法标记相似的和弦可能有很不同的功能（读者可回想第二章的第 1 例）。第 3 小节的属和弦是和声骨架中有结构意义的一员，而第 1 小节的属六和弦是对位和弦，为一个经过和弦，因而是延长意义的和弦。

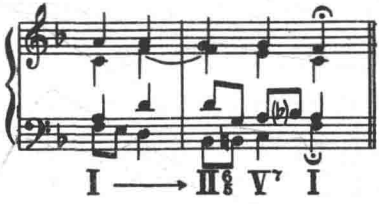
例 118



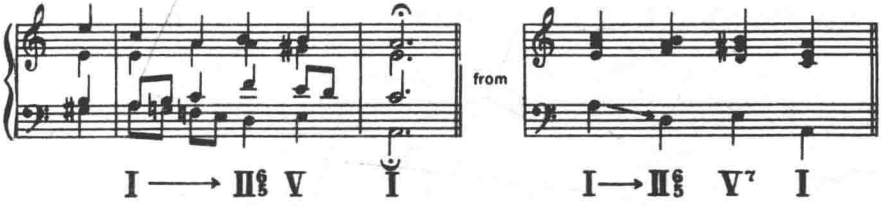
总之，可以说和声与对位概念的结合创造了贯串性的音乐进行。

下面两例（例119、120）与例118a及b有着相类似的进行。

例119

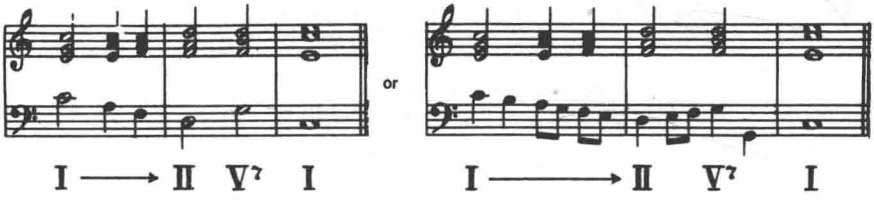


例120



虽然上述进行的经过和弦位于Ⅰ与Ⅱ或Ⅱ7的转位之间，但经过和弦更多还是位于Ⅰ与根音位置的上主音和弦之间。通过低音转位就自然移高了二度，作曲家可以获得下行七度的更大空间以为使用若干经过和弦开辟了道路（例121）。这里可遇见两个根音位置的三和弦，下中音及下属，作为Ⅰ及Ⅱ之间的经过和弦，把这种进行称为和声进行Ⅰ-Ⅵ-Ⅳ-Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ就表示完全忽视了和弦能满足的各种功能。回顾第四章小结中的内容之一。那里指出同样力量的两个中间和声将削弱其到Ⅴ的动力，因为在润饰这种力量时，彼此的冲力将相互抵销。相信学生可轻易地认识到Ⅱ是Ⅰ与Ⅴ之间的一个重要和声力量，而Ⅵ及Ⅳ都不能作为一个中间和声。由于低音表示

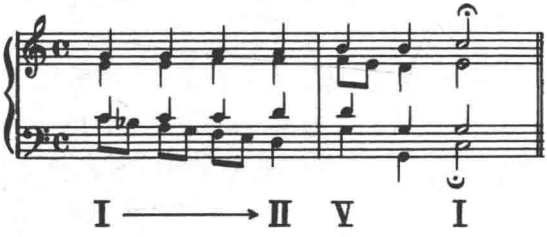
例121



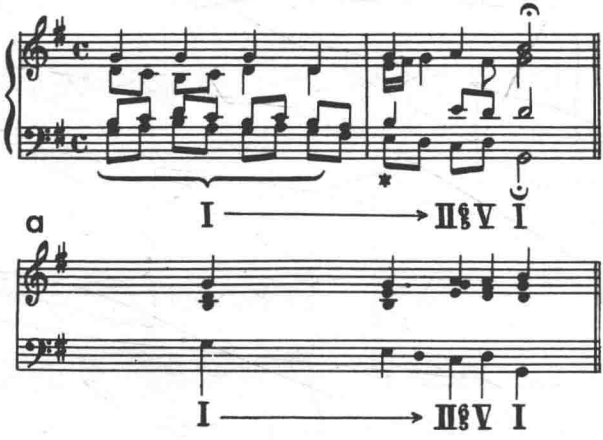
出到Ⅱ的贯串进行，到该点后改变了方向，Ⅵ及Ⅳ的功能起着连接与延长这个进行的作用。因此这些和弦都是Ⅰ到Ⅱ中间的经过和弦，后者是和声骨架Ⅰ-Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ中的成员。

巴赫第348号圣咏的开始是说明Ⅰ与Ⅱ之间经过和弦的一个例子（例122）。该乐句也表明和声和弦可出现在弱拍，即第4拍上，这里的低音运动指出作为经过和弦的下属和弦可出现在较强的第3拍。有时经过和弦甚至位于小节的第1拍上，如该圣咏的开始所示（例123）。在第1小节中Ⅰ被扩展，在这小节的第4拍，低音开始从G经过E到达C，随后改变方向到D，即属和弦的低音，最后到Ⅰ。因此，E小和弦尽管位于第1拍但仍然是Ⅰ及Ⅱ$^{6}_{5}$之间的经过和弦，而Ⅴ虽在最弱的节奏位置上（第2拍第2个八分音符），但构成了和声骨架Ⅰ-Ⅱ$^{6}_{5}$-Ⅴ-Ⅰ中的Ⅴ级，此例说明节奏位置本身并不说明和弦功能。真正决定和声是否具有和声或对位功能的因素始终是它在声部进行模式中的地位以及它在该模式中所满足的目的。

例122

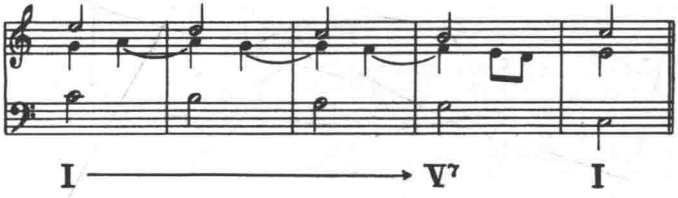


例123



有时经过和弦需要加上专门对位技巧(从纯对位中所取得的)以得到满意的声部进行,如果聆听(例 124)中的进行,G^6 及 F^6 的经过和弦功能是很明显的。但若不用 7-6 的切分进行来得到较好的声部进行就会造成连续平行五度。

例 124



练习 I

1)作为复习,解释本章所有前面各例的意义,对于这些及以后的练习,必须强调的是,只有当学生能肯定地澄清一个问题时才能获得真正的理解,为此,这类练习至关重要。

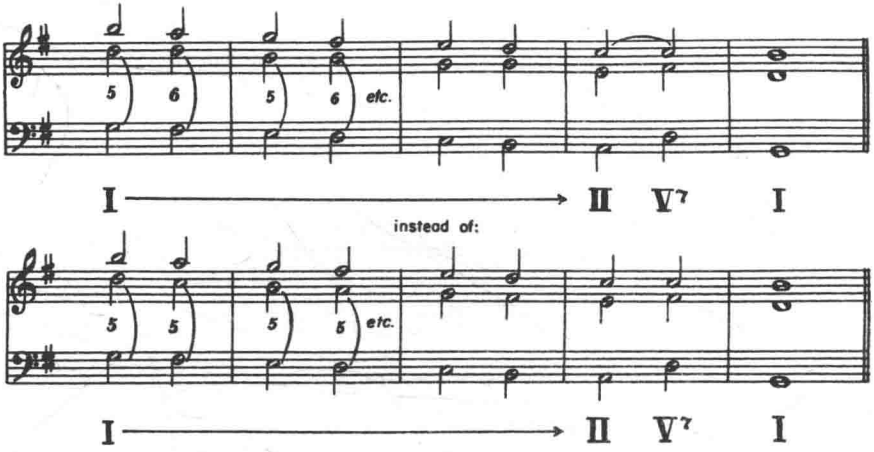
2)在键盘上用不同的大小调演奏例 118,121 及 124,可用器乐或合唱风格。始终要事先计划好进行,并说明运用了哪种技巧,只记住和弦而不理解其功能是无法获取结构听觉的。

3)在完成这些练习以后,对学生尤为重要的是,在文献中找出其他经过句以说明已讨论的技巧。

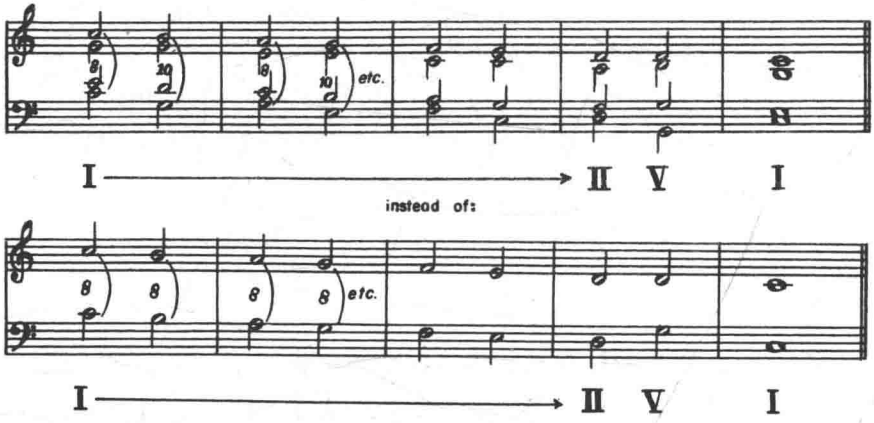
b. 改善声部进行的经过和弦

例 124 中,注意力集中在获得良好的声部进行上。每当两个外声部从八度或十度位置都开始下行时,这很尖锐的问题就很明显地表现出来。例 125、126 将良好或不良声部进行并置罗列加以说明,例 125 使用了 5-6 技巧避免了平行五度。例 126 中,通过 8-10 进行避免了八度。在小调中常用 II^7、II^6 或 II^6 来代替减三和弦 II(例 127)。上述各例中 I 及 II 之间的所有和弦都是经过和弦,即使例 126 中的第二拍只有上声部参与了经过运动,也可这样分类,因为它们参与了下行运动,但是 3 例中第 2 拍上所有的和弦在作为经过和弦的主要功能之外,还有声部进行的功能;它们促进良好的声部进行。满足这种功能的和弦称为声部进行和弦,于是第 2 拍上的和弦同时是经过及声部进行和弦,现在回到这后一和弦功能。

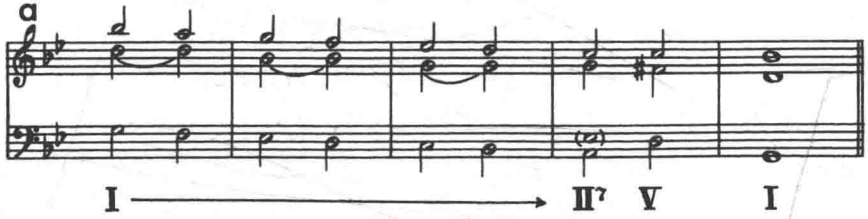
例 125

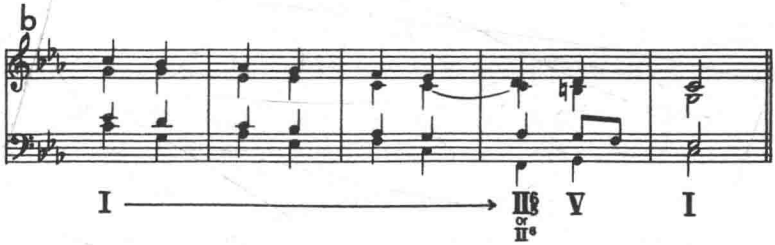


例 126



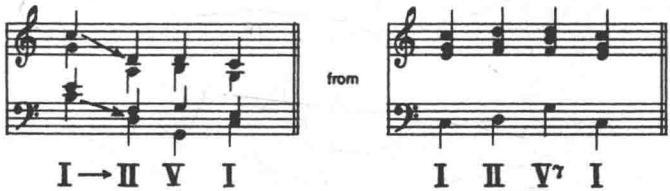
例 127





必须认识到和声进行骨架中对位因素的力量已大大增加。在上例中 I 到 II 的进行已扩展或延长。这延长之所以成立是由于低音部不仅将正常上行的二度作了转位，如例 121 所示，而且也表现在于上声部（例 128）。这种转位造成较大空间并能引入更多的经过和弦。是这些经过和弦将运动从 I 带到了 II。

例 128



对位与和声技巧的结合对于来自纯对位原则的经过和弦的原有概念产生了重要的发展。对和声进行中各成员之间贯联性的本能认识，使得分离这些成员但又不造成其结构的松散感成为一种可能，这一点，当前的认识还不够充足。这些成员的艺术性的分离与联系是通过对位及对位进行的音乐运动来表现的。纯对位倾向于为运动而移动。这里运动及其合乎逻辑的实现是主要目标（排除纯旋律目的，如最高音与最低音），而不是为了引向结构目的的运动。另一方面，和声和弦与其强烈的内在贯串性，实质上注定要建立起结构点，它又转而为从这些点之一指向另一点的对位进行这一目的予以补充。这样，纯对位的原则就不再是声部进行有效性的唯一决定因素。是指向结构目的的更大结构力量使纯对位技巧的延长成为可能。

练习 II

1）复习并解释例 125—127 的内容及意义。

2）在若干大小调上练习这些进行。

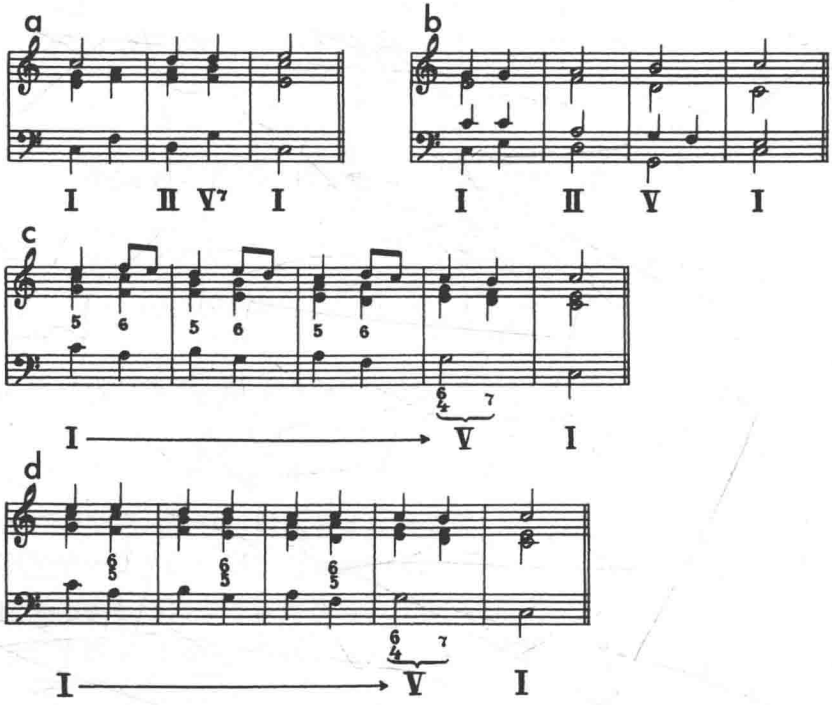
c. 声部进行和弦

常会遇见有声部进行功能的同时又没有经过功能的和弦。例如，若想

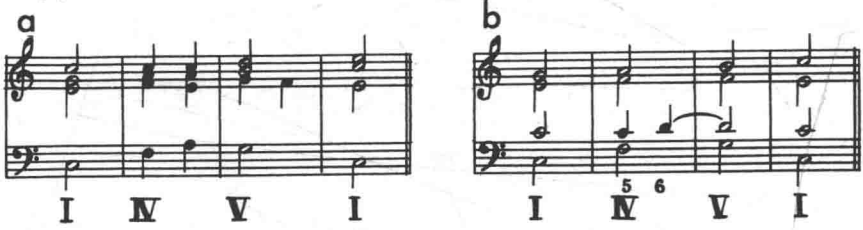
用和声进行 I - II - V - I 来支持上行三度的旋律，II 的第一转位能获得更满意的声部进行。但若作曲家想用根音位置的 II，可用对位手法来改进声部进行，也即在 I 及 II 之间插入一个和弦。为此目的最适宜的是下属和弦或稍弱一点的 I 的第一转位。例 129 中增加了若干个声部进行和弦（六和弦或五六和弦）的例子。

下一个例子说明了 I - IV - V - I 和声框架内的声部进行和弦的使用（例 130）。

例 129



例 130



练习Ⅲ

1）解释前面各例的内容及意义。

2）用若干大小调演奏例 129 与 130。（省去例 129b 的小调）

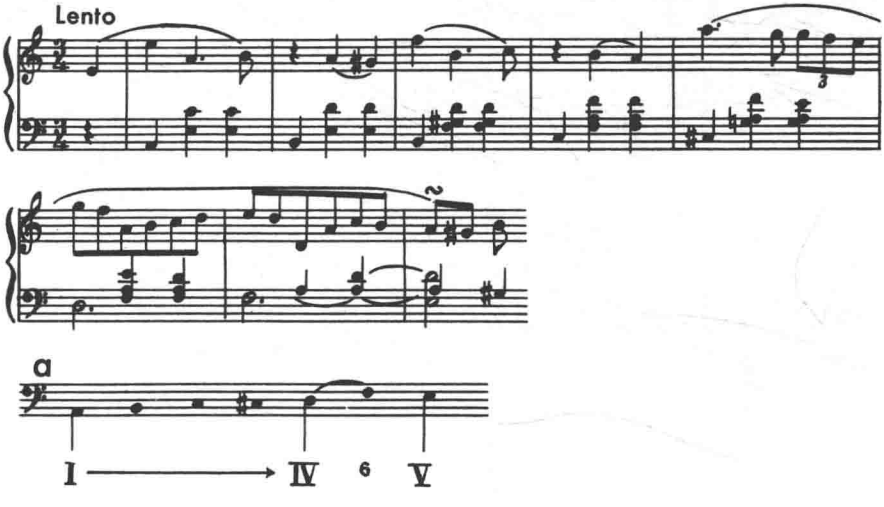
d. 小结及要点

前面各段强调了经过和弦，而非声部进行和弦，尽管后者起了重要作用。在由和声进行所提供的骨架内引入经过和弦，或更显著的一系列这种和弦，证明是有深远影响的结构观点。和声与对位概念的结合在一连串的技巧中构成了最引人注目的因素。为了听取并理解作为经过和弦的功能意义并使听觉能渗入运动的结构目标，必需发展音乐方向的感觉。

为了表明和声及对位的基本功能，在第二章中对这些问题只能略加提示，下面将进行系统地讨论。

给学生呈现这些简单练习与例子以后，教师完全可以提供文献中的更复杂的例子。但选择这种例子的先决条件是低音有明确肯定的运动。只要低音有总的方向的肯定指示，这种片断对学生会有很大价值。即使这些片断的某些方面——例如旋律结构，上声部与低音的关系，半音阶等等——尚未讨论说明过，也会加强他的音乐方向感。在许多乐段中，低音的行进对音乐方向有决定性的指示，事先关注它将大有裨益。现引用 3 个这种乐段。第 1 个取自肖邦 A 小调圆舞曲，第 17~24 小节（例 131）。

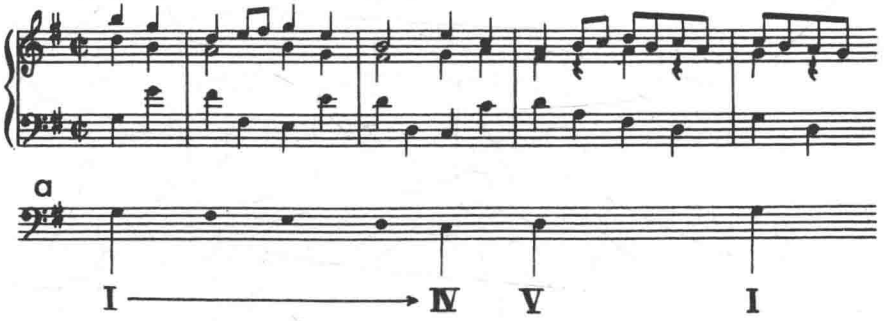
例 131



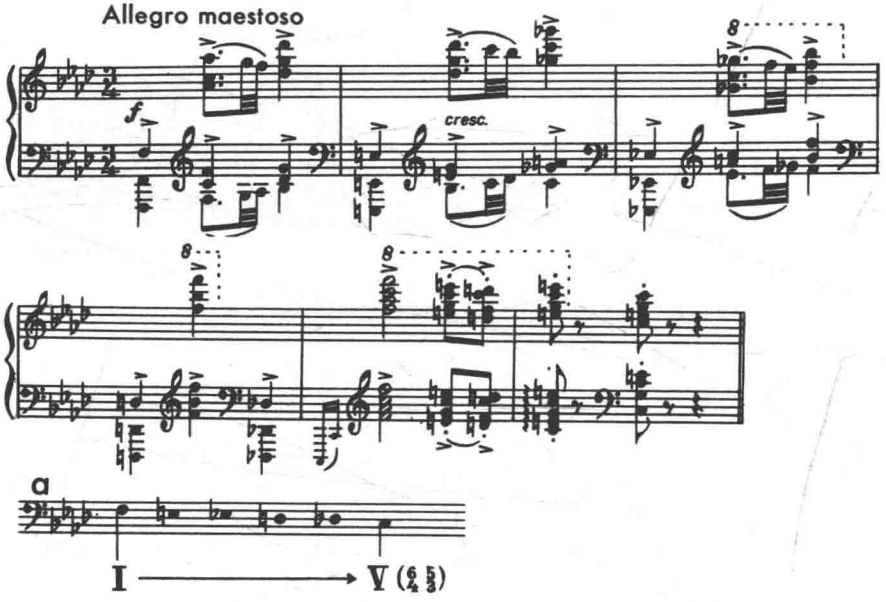
低音表示出从Ⅰ到Ⅳ的清楚而直接了当的运动，在进到Ⅴ以前Ⅳ占了两小节。这样Ⅰ及Ⅳ之间的和弦是经过和弦。至于旋律方面，学生只须注意这事实，在到达Ⅳ以前模进运动就变了。这个变动加强了下属和弦的意义并增强了推到该点的感觉。

在巴赫《第五法国组曲加禾舞曲》的开始，第一个印象可能是Ⅰ经过4个经过和弦推动到Ⅴ（例132）。但更小心倾听以后证明低音直接下行到Ⅳ，之后改变了方向上行到Ⅴ。这运动指出的和声骨架不是Ⅰ-Ⅴ-Ⅰ，而是Ⅰ-Ⅳ-Ⅴ-Ⅰ（图a）。另一例是勃拉姆斯奏鸣曲，作品第5的开始（例133）。

例132



例133



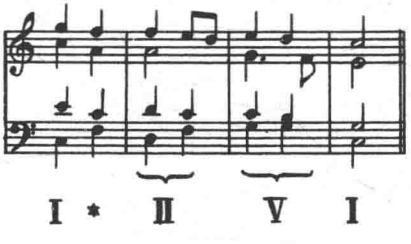
对于更多扩展的经过句，建议读者转到肖邦前奏曲 e 小调第 4 号的前 12 小节。这例有助于为本书后面部分需要注意的大范围经过运动作好准备。低音从主音走到 V 用了 10 小节。在这种段落以及更大的段落中听觉必须逐渐加强以便不迷失路途。重要的是记住运动的起点并不被可能的暂时停顿及延迟所分散。为了跟随并理解音乐文献中那些出色例子的广泛构思，方向感（的培养）是至关重要的。

认识低音运动及其方向提供了有高度价值的听觉训练，现可建议学生从文献中寻找类似运动类型的经过句。

2. 旋律强调和弦或色彩和弦

另一个对位来源的和弦是旋律强调和弦。目前只简短地涉及这类和弦，因为如果在更大更复杂的例子中予以说明将更好理解其全部意义。它既非经过和弦亦非声部进行和弦；其作用只是对一个旋律音提供对位及和弦支持而不改进声部进行或有助于乐句的方向（例 134）。

例 134



这种和弦没有结构必要性，但它丰富了乐句的模式并提供了色彩与和弦变化。

3. 邻音和弦

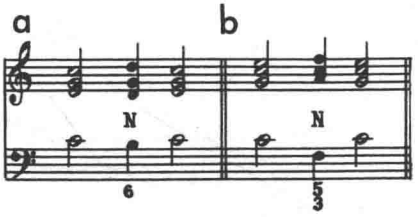
除经过和弦外，在作品中最强调对位因素的是邻音和弦（N）。我们将开始于最短最简单的例子以便为以后更复杂的装饰运动提供适当的准备（例 135）。在第一例（a）中两外声部均表现邻音运动，因而给出这类装饰结构的最完全形式。在第二例（b）中只有上声部做邻音运动而低声部跳进，但由于上声部及低音从 F 回到 C、F 和弦作为邻音和弦的功能仍然不变。[①]

邻音和弦有大量的变化可能，下面将给出不同例子。和弦的根音、三音

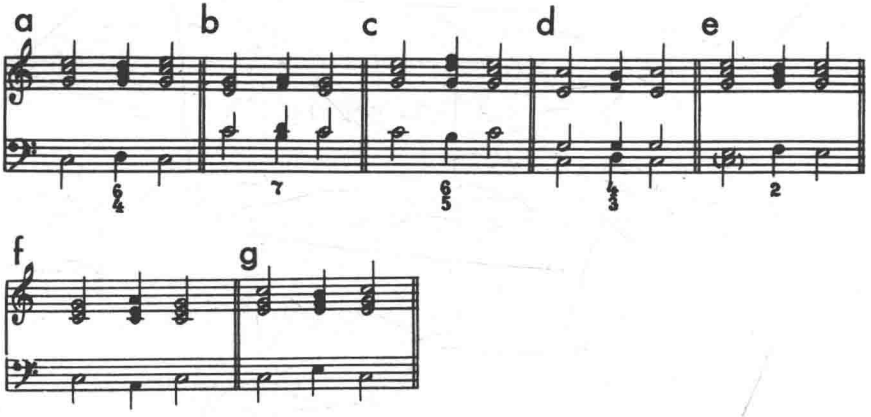
① 邻音可以装饰这种对位有机体不可误解为以前提到的旋律邻音的和声处理［见第四章例 117］。和声及对位邻音和弦之间有明确的区别。

或五音。用上下邻音所造成的和弦可以是根音位置、转位的三和弦，及所有转位的七和弦与减七和弦(例 136，137)。

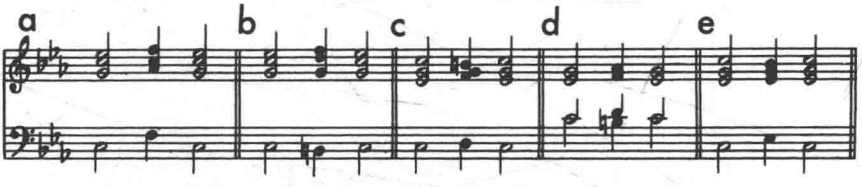
例 135



例 136



例 137

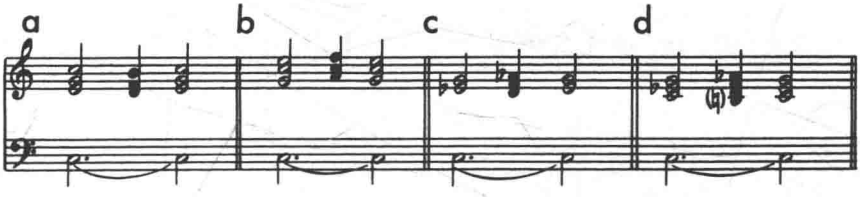


如果低音持续产生所谓持续音也能造成邻音和弦(例 138)。如果装饰运动发生在中声部会产生许多邻音和弦形式(例 139)。[①]下面所罗

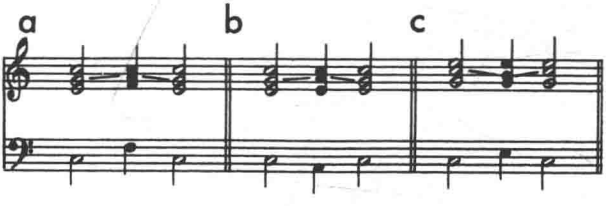
① 在表明低音跳进到下属、下主或主音的进行时，其总的装饰性质可能强于其专门的邻音性质。如果上声部也表明没有直接的邻音运动，这种印象就会加强。这种情况下这些和弦可定名为装饰和弦〔Em〕；见例313。

列的是说明方才讨论过的若干进行。学生应指出是说明了哪种进行(例140~145)。

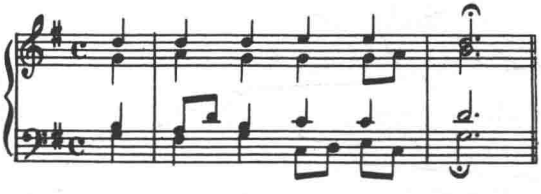
例 138



例 139

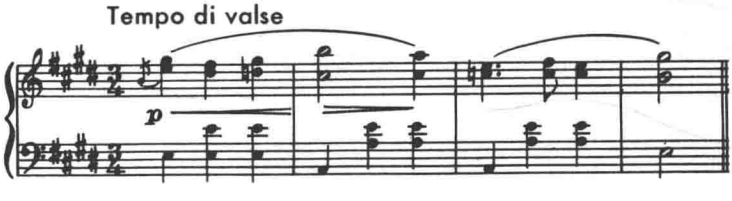


例 140

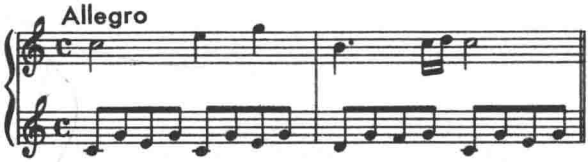


例 141

例 142



例 143

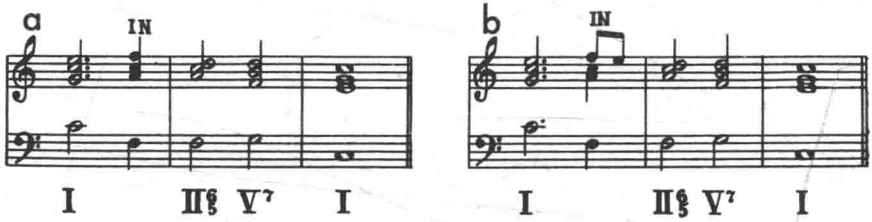


例 144

例 145

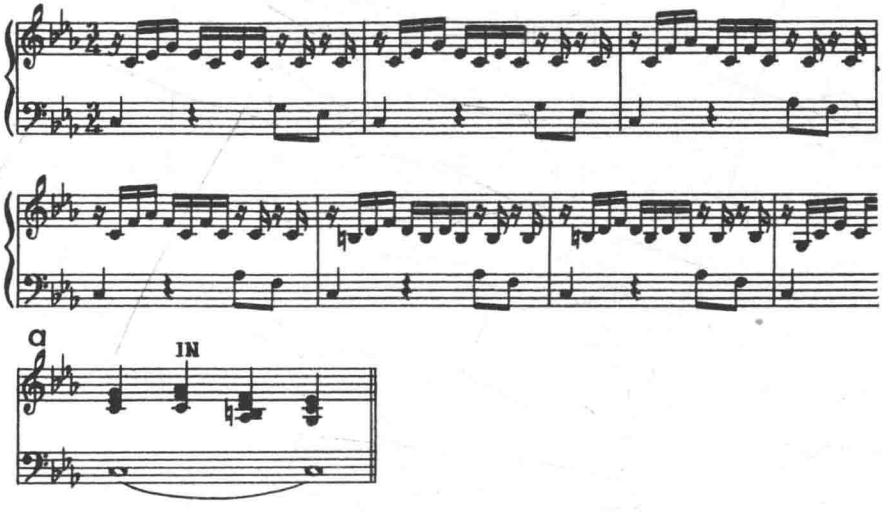
与回到主音的完全邻音不同,不完全邻音在主音之后但并不回去。这种由和弦支持的邻音产生不完全邻音和弦用 IN 来表示(例 146a)。在下面实际上是相同的两个例子中,回到主音是视觉上的而非听觉上的,因为旋律的八分音符 E 是邻音及下面主音之间的经过音。这种下属和弦仍然是不完全邻音和弦(例 146b)。

例 146



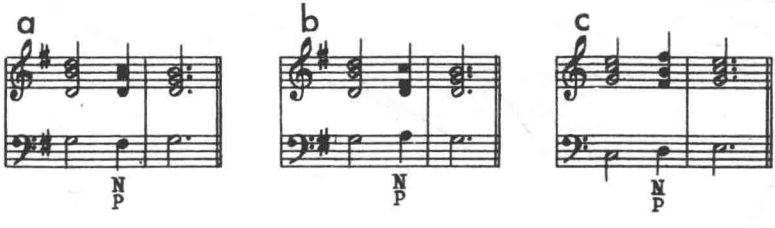
巴赫 C 小调小前奏曲的开始提供了由持续低音支持的不完全邻音和弦的良好例子(例 147)。

例 147



如果外声部之一是邻音而另一是经过音,形成的和弦是邻音经过音和弦,由 N/P 表示(例 148)。这种和弦被称为邻音和弦或经过和弦都是错误的,因为它表现两种特性。

例 148



练习Ⅳ

要求学生:

1)解释下列术语的意义,完全与不完全邻音和弦,邻音经过和弦。

2)用若干大小调演奏例 135~139,146,147a,148。在演奏例 135~139 时,学生在进行弹奏以前,始终应肯定那个作为邻音和弦的和弦。

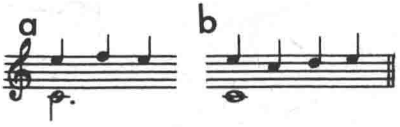
邻音和弦像经过和弦一样，起着运动及延长的目的作用。经过和弦意味着两个不同和弦间的运动，邻音和弦有助于在一个和弦周围创造装饰或润饰的运动。

这就让我们进入已经有所接触的和弦延长的技巧，它对于西方音乐发展的意义是巨大的。但在详细讨论和弦延长的意义与含义以前，进一步说明邻音和弦是显得徒劳。

二、和弦延长（在一个和弦周围及内部的运动）

和弦延长的根源在于基本对位。它建立在对位所显示的原则上，即几个音可以代替主宰一组音的一个音。这样，在（例 149）中，不管使用邻音运动或旋律装饰，使用 E 以外的音或非十度的音程，就赋予 E 或十度音程以复杂的表情。同样在三部对位中，短暂出现非主要和弦的和弦并不会削弱主要和弦的效果（例 150）。

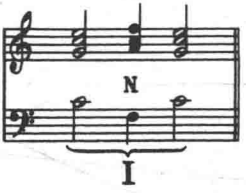
例 149



例 150

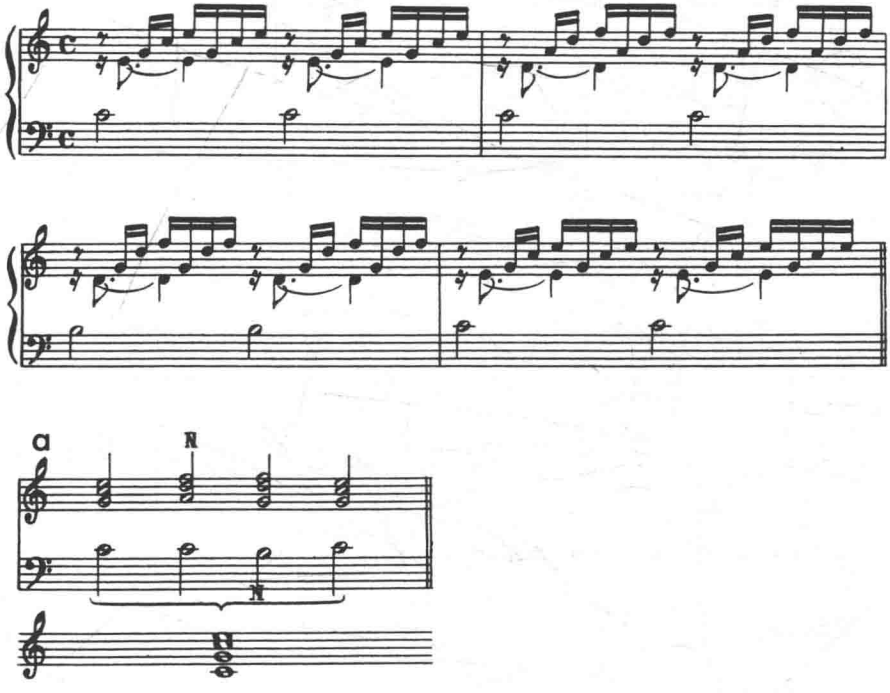
从这旋律-对位概念或可产生出这种认识，即一个和弦的结构价值可藉助于几个其他和弦来延长。回顾例 135b，很清楚 F 大和弦本身从属于有助于其延长的 C 和弦。这个主-下属-主的进行创造出小的有机体延长了 C 大调的 I，如括弧中所指出（例 151）。这种技巧称为和弦延长。

例 151



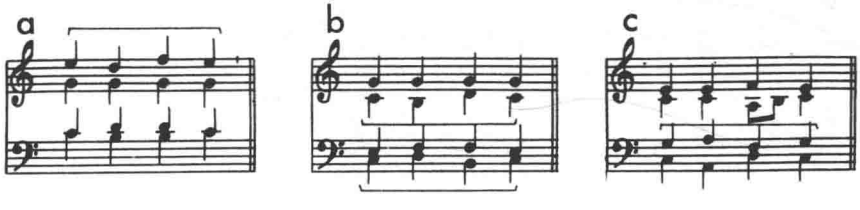
一旦弄清楚作为和弦延长因素的邻音和弦意义，现在可以来看一个附加例子的良好进行。(例 152)。该谱例说明邻音和弦使得 C 和弦被广泛延长，在所附的声部进行图中，这乐句可追溯到整个乐句所美妙表现的 C 和弦。

例 152

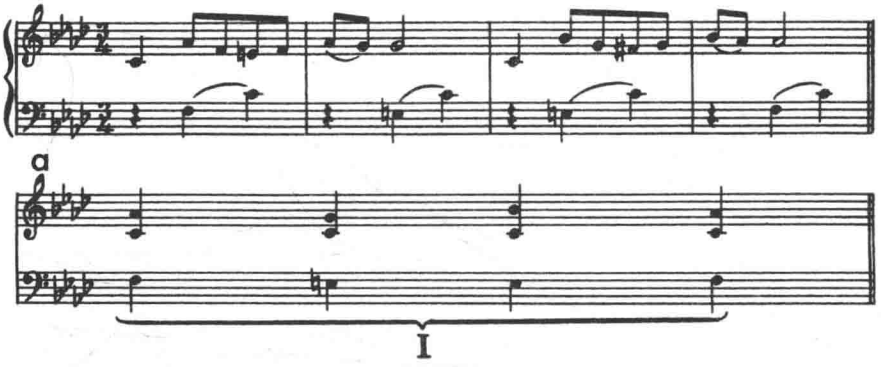


上下邻音的组合创造出所谓旋律回音。当旋律回音由对位低音支持时，就又形成对位和弦进行，它给单个和弦以表情(和弦延长)(例 153)，括弧指出不同声部中回音的位置。下面以 C.P.E. 巴赫，肖邦及若斯坎·德普瑞的 3 个乐句为例(例 154~156)。

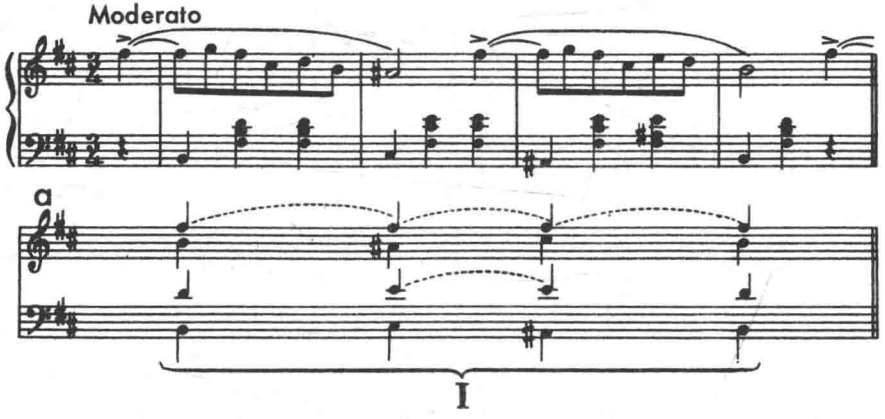
例 153



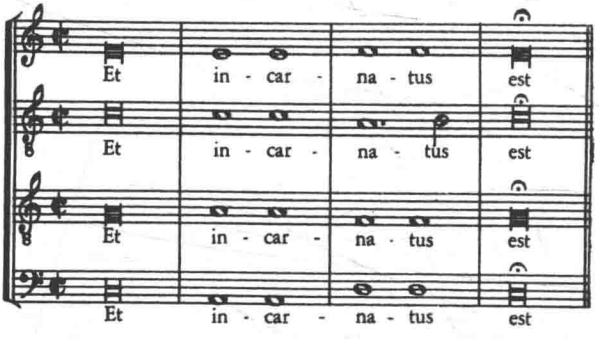
例 154



例 155



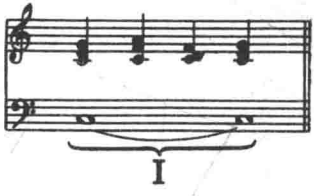
例 156



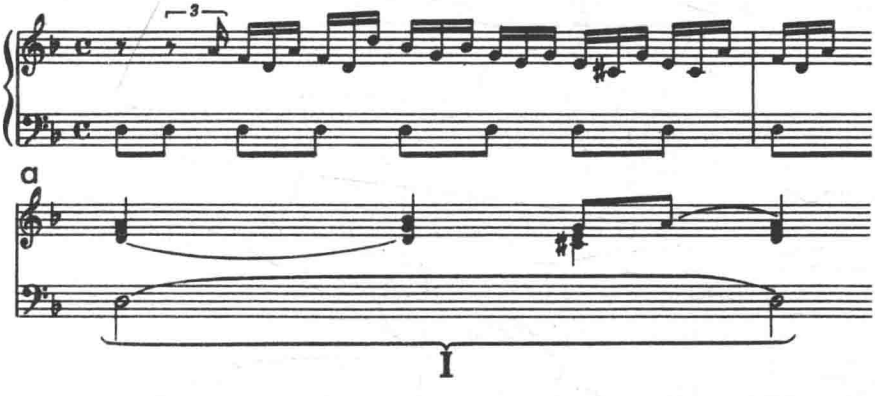
[From *DAS CHORWERK*, Vol. I]

低音常以持续音形式出现(例 157)。巴赫 D 小调前奏曲的开始是组合了持续音与回音的例子(例 158)。

例 157



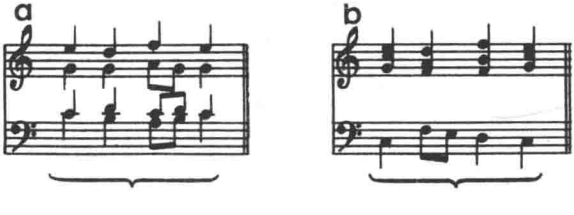
例 158



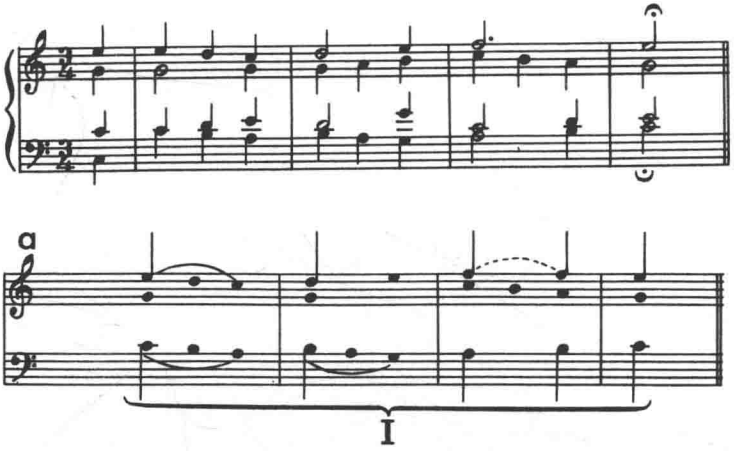
所有这些和弦延长的特点是围绕着一个和弦的运动。

下面的例子表明旋律回音与稍稍自由的低音运动的对位(例 159)。例 a 所说明的技巧在巴赫圣咏中一个乐句中显得更为复杂(例 160)。第 1 小节上声部的 D 与 C 音是 E 的装饰音。这些音与低音的下行三度形式构成对位;与此类似,下一小节也包括有下行三度,它又与上声部的经过音 E 形成对位(图 a)。

例 159

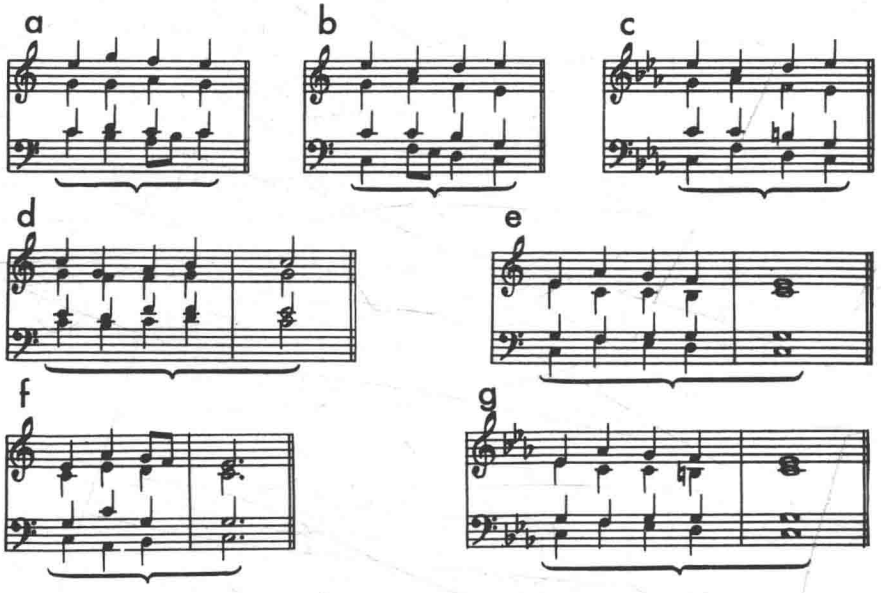


例 160

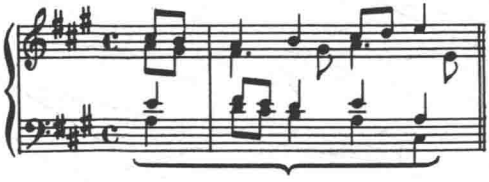


邻音的延长使旋律获得装饰。现例举若干带有对位低音支持的旋律装饰及其所形成的和弦的例子(例 161)。这种进行在作品文献中很常见(例 162、163)。

例 161



例 162



例 163

练习 V

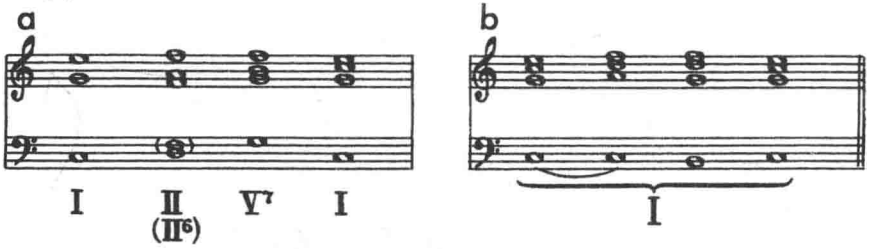
1）解释和弦延长的意义。

2）用若干大小调弹奏例 152a、153、157、159 及 161；解释所有各例的内容及特点。

我当然认识到在和弦延长的概念以外，对上述所有进行的对位解释与目前教科书的方针有很大差异。提出这点不是为了研究不同的步骤而是明确弄清这一点以及所表明的看法。例如可能发生问题为什么将例 152 作为对位进行？为什么不看作和声进行 $\mathrm{I}-\mathrm{II}^{2}-\mathrm{V}_{5}^{6}-\mathrm{I}$ 呢？很重要的是尽管实际上和弦进行是主-上主-属-主，低音运动的活动例如延留及邻音却完全吸收了最初可易于被认可的任何和声特点。通过对位旋律手法，低音已被剥夺了其可能的和声含意。在这乐句中所遇到的是旋律的而非和声的低音。因此面临的是对位而非和声进行。只要用典型的“和声”低音来支持右手部分并将它与巴赫所用的低音相比，就可以理解概念上的基本差别（例 164b）。避免了到 V 根音位置的典型和声低音运动（之所以典型是因为它极为肯定了主要和声特点，五度关系）。这样，主-上主-属-主的连续本身并未总意味为和声进行；一个进行是对位还是和声首先取决于属和弦的低音位置。否认这个区别的重要性并认为例 164 两个版本的唯一不同在于和弦位置的不同（根音位置或转位），就意味着把对位的最关键因素让位于最初所误认为的万能并占统治地位的和声概念。因此两个版本之间的差异不仅仅是和弦位置还在于和声与对位的概念上。

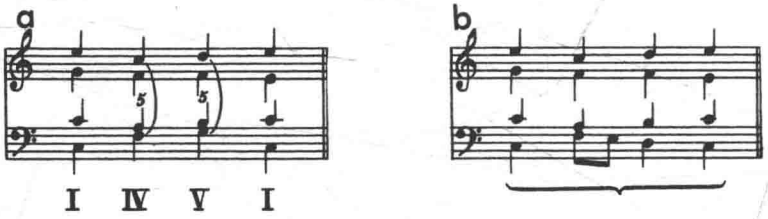
例 161b 中的进行中，低音的对位性质更为突出。这种进行通常定名为

例 164



和声的；可将VII_6解释为代替V〔I-IV-VII^6（代V）-I〕，这种代替被认为只改换和弦，没有重要含意。虽然，这里不打算排除音乐连贯性结构中的代替原则，这原则只有在乐句或进行的基本意义不受代替影响的情况下才被接受。但是乐句的整个意义会因和声或对位的阐释而肯定受到影响（例165）。在b）中可听到低音中F与C之间的旋律连接为从C到E的上声部上行旋律线提供了良好对位；低音从C跳进到F将外声部带入良好的对位位置以便可从该点作反向进行；后面的和弦是这对位反向运动的直接成果。聆听a）时，可以讨论I-IV-V-I进行会造成IV及V之间的声部进行问题（平行五度），因此用VII^6来代替了V。即使承认这个概念是产生例165b低音的动力，无可争辩的事实是，用VII^6代替V消除了I-V^3_5-I形成五度关系的基本和声特点，避免了这个和声特点，其进行也就变为对位的了。因此，全力坚持和声概念而忽视这种低音的对位性质是完全错的。VII^6的含意不仅是代替和声V，它暗示了对位的含义，不仅是在同一和声概念中的和弦交换；VII^6总是对位和弦。

例 165



西方音乐的一个伟大成就在于和声概念的发展并没有压倒对位概念。应用前者的方法是允许对位概念充分发挥其自己的特性功能，以致甚至整个乐句及单元都可以由对位进行来统治。

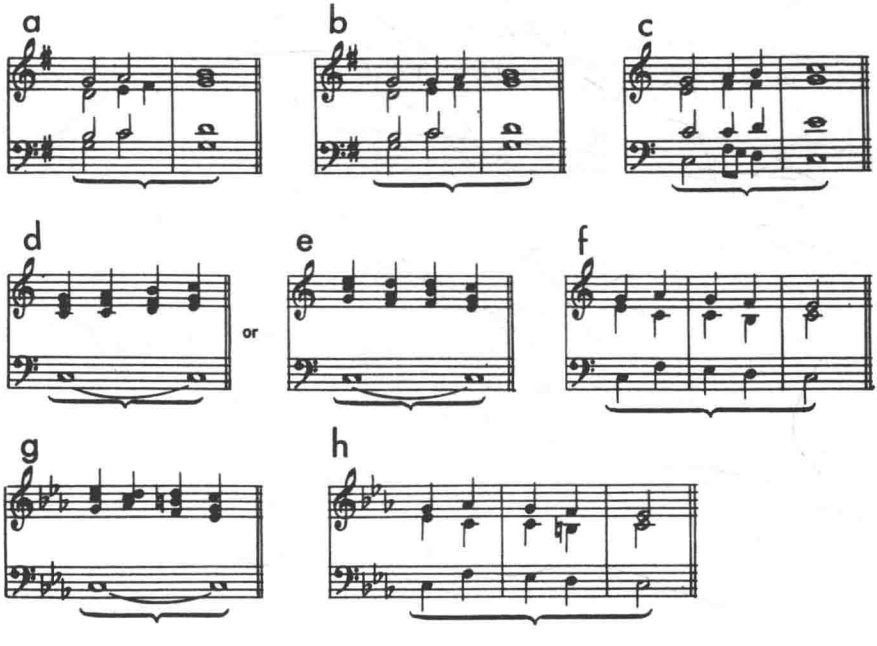
在具有延长和弦的乐句进行中，必须在例161e、f与例161a、b、c、d

之间进行明确的区别。前者是通过围绕着主要和弦作类似圆周的运动来获得和弦延长。后者——通过外声部之一的运动刻画出并填满主要和弦的音程——给出在和弦内部移动的印象。这里和弦音程似乎水平化了(例 166)。

例 166

虽然后面可以看到低音有力量对上声部结构作出各种解释,但可以说,将和弦音程加以水平化的旋律特别适合于作为该和弦延长的上声部;因为在一个和弦中移动时,旋律就更强调了单个和弦延长的结构意义。在和弦内而非在其周围移动的特点,当上声部都显示出填满和弦音程之一的旋律进行时,也出现于和弦延长之中,这样从一音移到另一音就代替了围绕着一个音运转(例 167)。例 f 为邻音运动与旋律进行的组合进行。

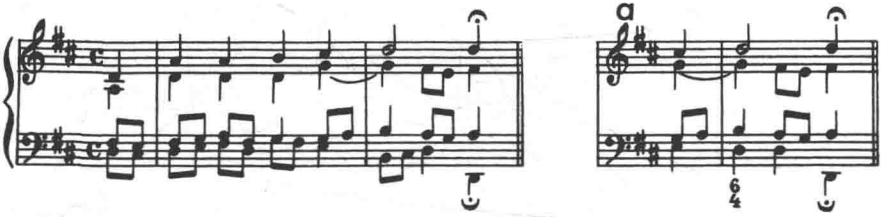
例 167



要充分掌握这种例子的意义，重要的是学生应与之前的例子作比较，如例 121~125 与例 160、161~163 及 167。在所有各例中都产生音乐有机体。在前面一组中，和声进行是统一的力量，音及和弦的方向是由和声进行成员的分布而定的，但在后一组，和弦进行不在一个和声骨架之内，由于这些和弦没有一个是和声进行的成员。和弦延长的结构概念及其具体化两者都赋予后面一组例子以意义与统一。

下面 3 个谱例说明在和弦内移动所造成的和弦延长（例 168、169、170）。就第 1 例来看，可能期待第 2 小节第 1 个四分音符上出现四六和弦，但巴赫用 G_6 和弦来代替，以提供更多的低音旋律运动。学生将不难发现这 3 例说明了例 167 的哪一种进行。

例 168



例 169

例 170

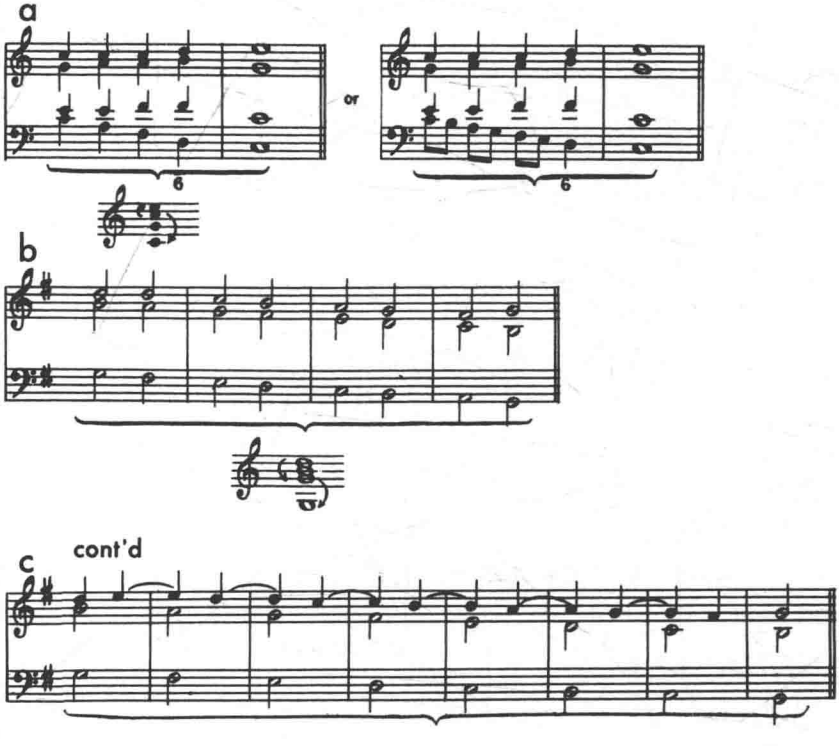
练习Ⅵ

1）要求学生找出更多的例子说明和声进行的组织力量并表明和弦延长的结构概念。

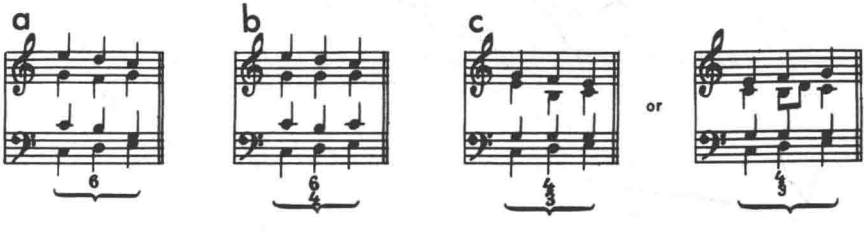
2）用若干大小调弹奏例 167。

如果两外声部都将延长和弦的音程水平化了，就更清楚地肯定了一个和弦之内的运动(例 171)。这些例子虽是相对扩展的，但和弦延长也可能很短(例 172)。

例 171



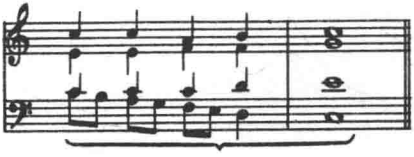
例 172



再转到例 171 的进行，很显然运动及方向的因素大大加强了，因为两外声部都从一音进到另一音。因此可以正确地称这些在两个主和弦之间的和弦为经过和弦。但这些是一个延长和弦骨架内的经过和弦，而前面所遇到

的则是两个不同和声之间的经过和弦。这种区别对于理解音乐方向是很重要的,后面将进一步讨论。如果一个外声部表现为装饰运动而另一个是经过运动,所造成的和弦可称为装饰-经过和弦(例 173)。

例 173



练习Ⅶ

1)说明例 171a 及 173 间的不同。

2)在若干大小调上弹奏例 171、172、173。

3)建议学生仔细观察本章内 $6、{}^{6}_{4}、{}^{6}_{5}、{}^{4}_{3}$ 和弦作为经过,邻音或装饰和弦的用法。

小结

在例 135~173 所有各例中一个和弦的结构价值通过各种延长的技巧得以扩展, 它们统称为“和弦延长”。在和弦延长中一个和弦统治多种和弦的进行,这些不同的和弦附属于它们所帮助表现与延长的和弦。和弦延长的主要有两种类型,即:

1)通过围绕一个和弦而运动的和弦延长,两个外声部都环绕和弦音移动。

2)通过一个和弦内部的和弦延长,一个或全部外声部在和弦的音程中呈水平化或填充运动。

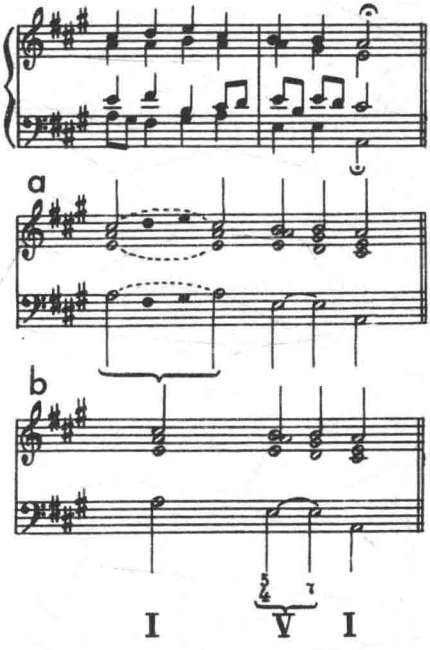
两种类型均可找到与持续低音相联系的各自表现。

三、和弦延长的应用(直接及间接运动)

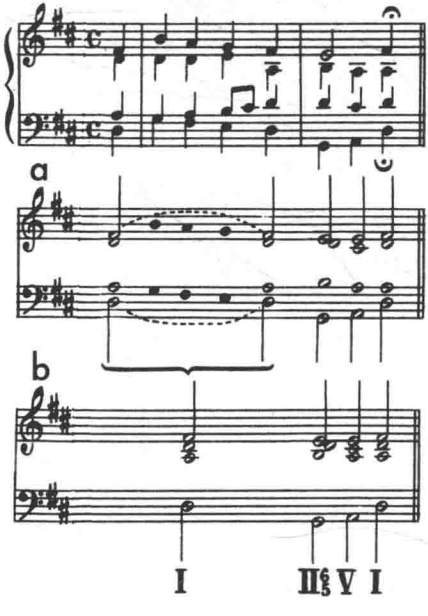
虽然和弦延长可构成整个乐句的结构力(见例 160),问题在于这个技巧与和声概念结合所起的作用上。和弦延长对于和声进行所起的作用是什么,作为乐句或经过句骨架的功能又是什么?

巴赫圣咏中几个乐句可表明和弦延长与和声进行是如何相结合的(例

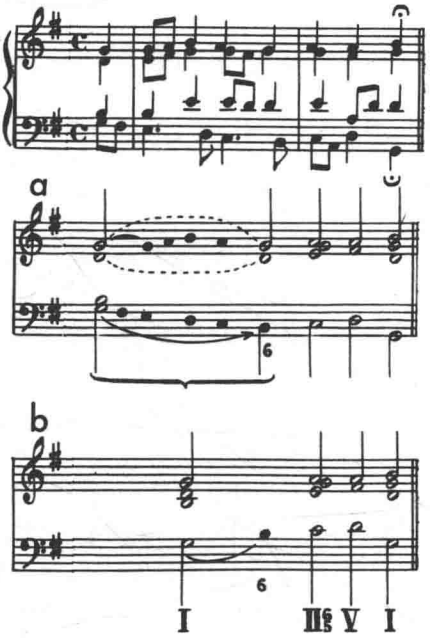
例 174



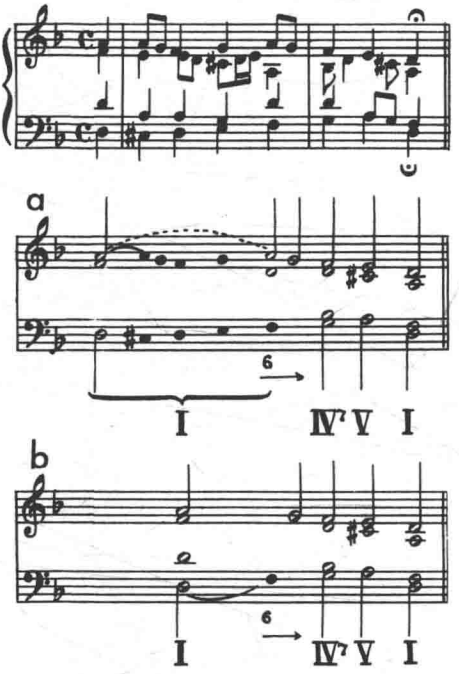
例 175



例 176



例 177



174、175、176、177)。

在进入细节以前必须认识到这些例子表明了至关重要的一个共同因素，对位和弦延长是和声进行骨架所概括的较大有机体的附属部分。所罗列的例子中，Ⅰ在进到Ⅴ、Ⅱ或Ⅳ以前被延长。和声骨架再次被对位和弦所扩展。

现可发现这些和弦以两种不同方式被应用，或者丰富、改善声部进行并填充两个和声和弦之间的空间(见例 121~134)，或者有助于延长如上所述的单个和声和弦。

使用对位和弦的两种不同方式暗示了两种运动，一种直接，另一种间接。两个和声和弦之间的对位和弦，尤其是经过和弦，代表着直接运动。音乐真正从一点移到另一点；它推向新的结构点，这样更强调了方向而非延长。

另一方面，延长单个和声和弦的对位和弦促进更间接的运动类型。这时方向因素较弱，延迟效果明显。作品经常很清楚并肯定地表现这两种类型；但常常也听到有各种细微差异运动的经过句，倾向于这一或那一类型。

回到例 174~177 的 4 个圣咏乐句，在和声骨架其他成员参与运动之前，我们首先听到的是围绕Ⅰ或在Ⅰ之内(间接运动)的一条宽广、徘徊的运动。学生应将前面所引的例 121~134 各例与例 174~177 作仔细比较。听觉会逐步区分前一组中的直接运动与后一组和弦延长的间接运动。

如果比较这 4 例中的和弦延长，包在内例Ⅱ(第一部)，可发现有些和弦延长比其他更表示出自足的印象。例Ⅱ代表最强最自足的类型，Ⅰ的延长结束在主和弦根音位置的强拍，以后低音跳到Ⅴ，其本身内的延长并未显示出到Ⅴ的倾向。独立性差一点的是例 174 及 175 的延长，它们第 4 拍弱拍上进入，延长的终止也弱，因此指向下一和声的方向感觉稍强，这印象也由如例 176 那样所造成，它在延长结束时是Ⅰ的第一转位。这种延长更为“开放”，因此比前面乐句有更大的移动倾向。例 177 中可注意到有移动的肯定趋势，尽管有支配地位和弦的延长，其中Ⅰ内的整个运动有直接到$Ⅳ^7$的冲力，因为低音从 D 直接推到$Ⅳ^7$的 G；这连续的低音运动相对削弱了和弦延长结束的$Ⅰ^6$。

因此，即使在延长的和弦之内也会有不同程度的运动趋势。如前面提到“细微差异”的运动，它可能削弱和弦延长的结束感，有助于整个乐句的有机贯串。然而，这种细微但同样重要的特点，建议学生仔细倾听这些细致的区别。

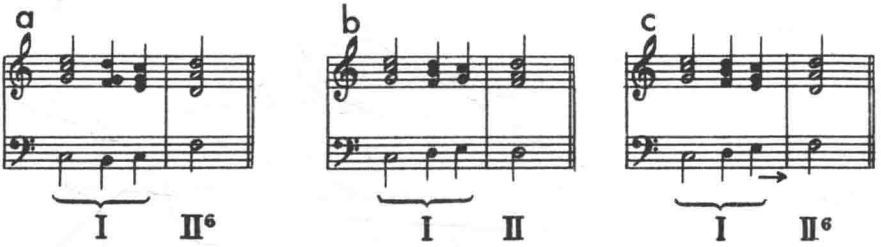
练习Ⅷ

下面的短例说明在延长的Ⅰ之内音乐运动的不同意义(例 178)。每个上

声部在进到D之前用下行三度的装饰运动延长了E音。这上声部运动使整个和弦延长合乎逻辑：延长的Ⅰ，其内部的不同运动层次可不需再作注释。

学生应能解释例174、175、176及177之间的异同，然后可在若干大小调上演奏例178。

例178



四、结构及延长

本章运用了这些术语，如“和声骨架”“和弦延长”“结构及延长和弦”等等。将其意义及谱例一同说明后，现或可明确地指出了除了有和声或对位性质以外，和弦还能满足外加的功能。事实上，这些术语含意是指在作为整个音乐运动方向及组织的基本问题方面的音及和弦的构造功能。

因此很有意义的是和弦可满足结构或延长功能，如和声或对位功能一样。我们已发现上述引例中，和声进行的成员在作为整体的乐句意义方面同时有结构意义，而对位和弦在其专门对位功能之外还有延长的含义。

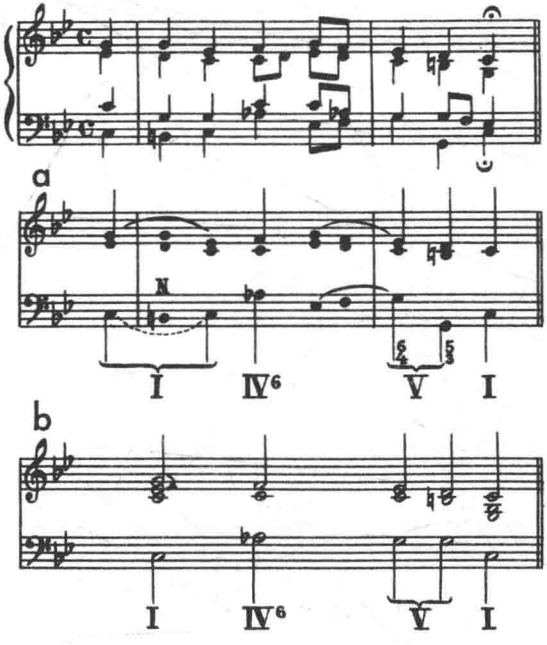
迄今为止已介绍了两种和弦功能，和声-结构以及对位-延长。和声进行指出整个乐句的结构点；不同类型的对位和弦要么扩展这些点（和弦延长），连结它们要么作声部进行或装饰意图之用。此外还看到旋律与和弦功能密切关联，甚至在旋律音的功能与和弦的功能之间具有相互关系。倾听例174及175，可发现围绕♯C及♯F的装饰，因而是延长的音，是由对位-延长和弦支持的。同样，旋律的结构音由和声-结构和弦来支持。[①]

我们将更多地考虑旋律及其方向问题，会发现分析及创作的问题大部

① 声部进行的方向以及音与和弦的不同功能，已经并将日益增多地用所谓声部进行图来指出，由于写出正确图形的能力以及详细理解其含意，估计只能逐步发展，故这里不再给出写出它们的专门规则。虽然本章后面将更多谈到图的意义，并将在卷二的术语汇编中谈到其术语，指出声部进行的明确办法必须从正确听取音乐有机体中自然成长起来。

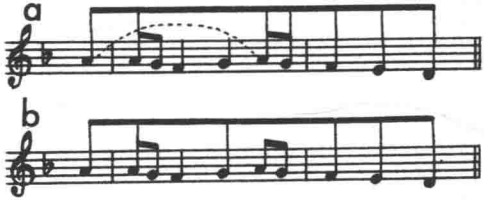
分以旋律及低音的关系为基础。旋律可允许有不同的结构阐释，低音及其和弦可排除这种可能的不确定性。这也是我们刚刚提到的旋律与低音的相互依赖性。下面我们以圣咏的开始部分为例来做说明（例 179）。

例 179



可将此乐句与例 177 相比较，这些例子是同一旋律的不同配置，除了 C 小调乐句第 1 小节省去了第 2 个八分音符。就旋律（在 D 小调稿中）而言，可明确其基本方向是下行五度，A-G-F-E-D，而第 2 小节的结构音 F-E-D 也毫无疑义，问题在于第 1 小节中哪个 A 及哪个 G 构成了结构音。可见在这方面同一旋律能有两种不同读法。例 180 图 a 通过 A-F 三度的水平化说明 A 音的装饰；这种读法使 A 成为结构音其时值保持到第 1 小节的第 4 个四分音符，在此以后，就直接下行到 D。

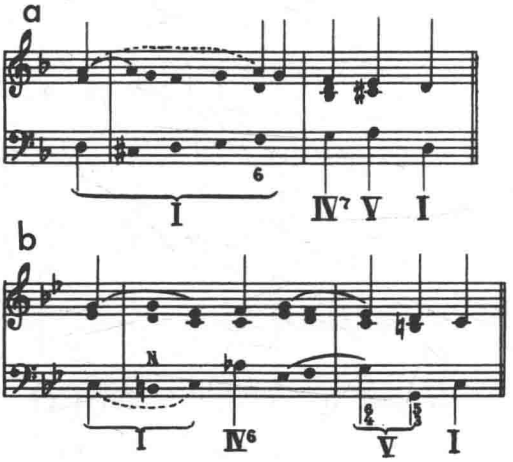
例 180



另一方面,同样旋律在图 b 可解释为在第 1 小节第 3 个四分音符的结构上开始下行。这种读法使第 1 小节开始的下行三度成为 A 的短小装饰,移到作为下一结构音的 G;该小节最后两个八分音符是装饰下一结构音 F 的装饰音。[①]

两种读法巴赫都用过,(a)用于 D 小调中,(b)用于 C 小调。为了清晰起见,两稿的声部进行图现在并列在一起(181)。

例 181

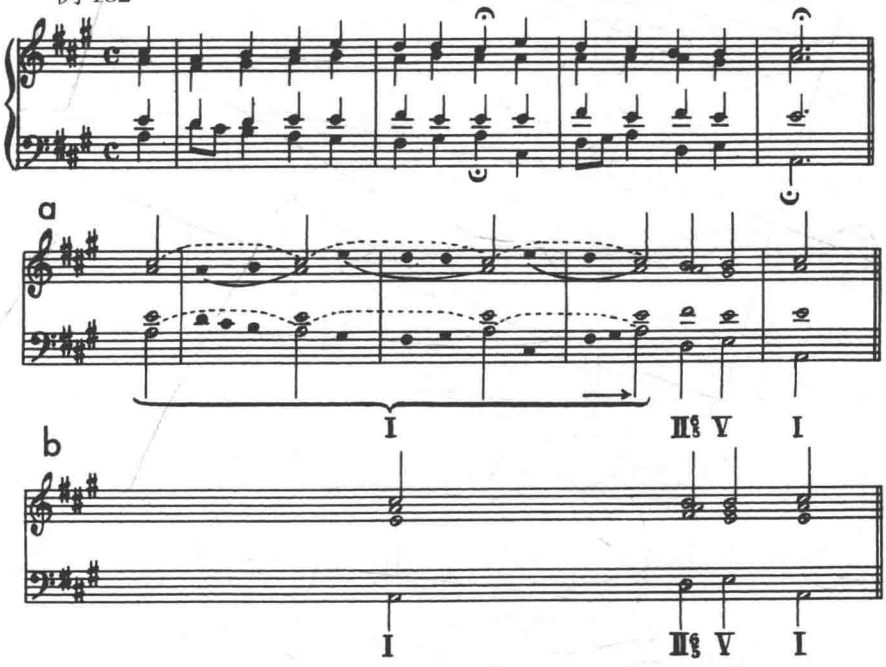


显然,低音是和声和弦配置与对位和弦形式的延长,我们可从两例中用获得旋律的两种不同读法。如例 177 第 1 小节的和弦进行的指出了 D 小调主和弦的延长,它使旋律音 A 成为该和弦逻辑结构的上声部音。同样,在例 179 中Ⅳ^{6}必须解释为和声和弦。因为它来自 Ⅰ 并引向 Ⅴ;因此,旋律音 F(第 3 个四分音符)得到了结构上的强调。属音 G 上的强力六和弦将装饰音及其低音 ♭E 及 F 吸收入其势力范围,所造成的装饰和弦延长了六和弦的结构价值。

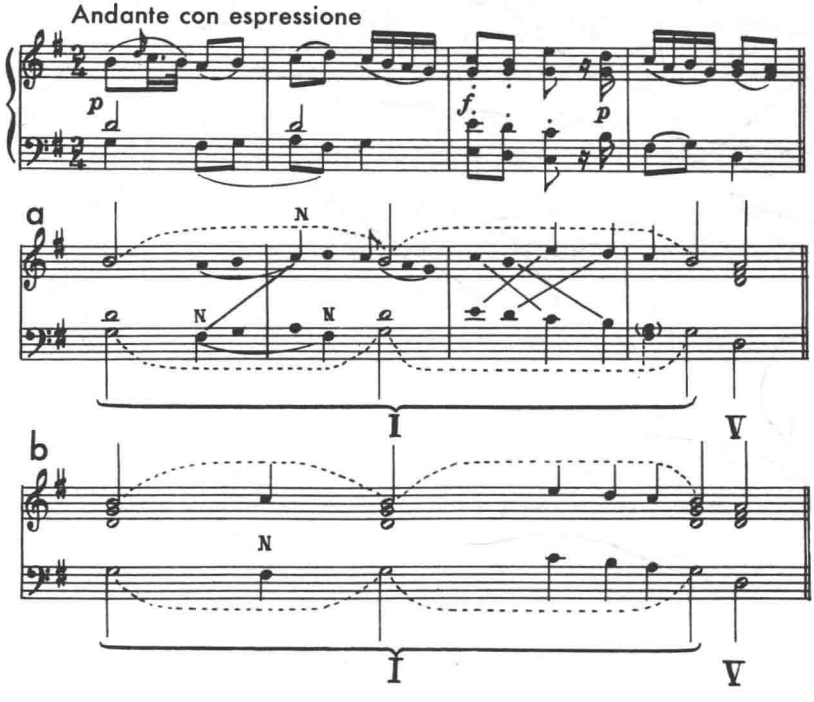
最后的几个例子要说明两个以上的小延长可以密切交织一起,在进到下一和声和弦之前可产生一个大的和弦延长。例 182、183 的图说明在 Ⅰ 的结构表面下小延长的交织组合,这样 Ⅰ 也显得延长了。在这两例中,尤其是第 2 例,延长结尾是弱的,因而加强了到 Ⅱ(例 182)及 Ⅴ(例 183)的运动及方向感。

① 见第二章内讨论结构旋律音上方的装饰音。

例 182

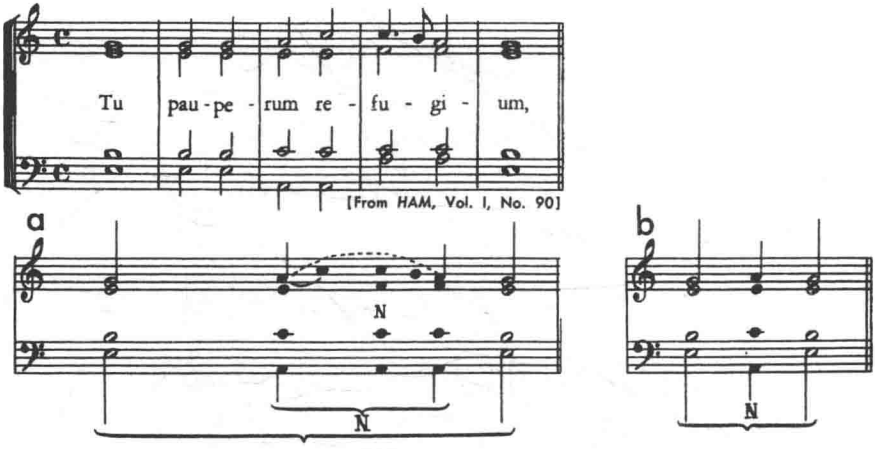

a
I
III⁶₅ V
I
b
I
III⁶₅ V
I

例 183


Andante con espressione
p
f
p
a
N
N
N
I
V
b
N
I
V

下面我们讨论一种倾向于将延长进一步的分支细化与缩减的情况。3个例子说明这个倾向中什么成了延长的延长。在下例(例184)中,邻音和弦(图b)被上声部的装饰运动与到F的次高音声部的邻音运动所延长,它作为进一步的分支又产生了延长的F^6和弦(图a)。

例184

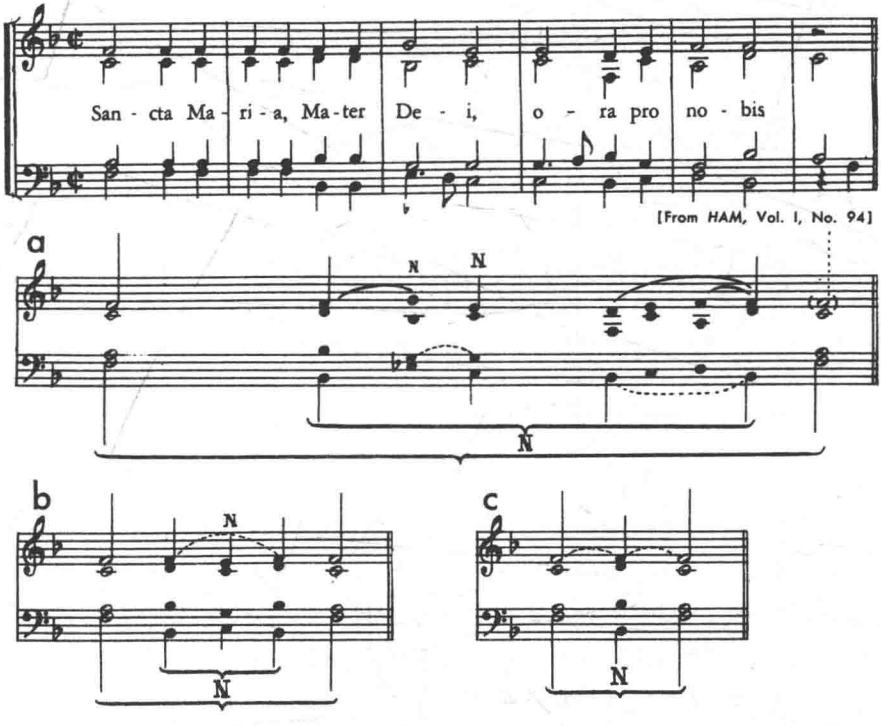


下一乐句中邻音和弦的延长更为复杂(例185)。将图c与b作比较可看到$^{\flat}$B和弦构成了F和弦的主要延长。但$^{\flat}$B和弦本身又被自己的邻音和弦C和弦所延长。图a表明了外加的小延长:不完全邻音G (第3小节)及它的对位,又产生另一邻音和弦。最后的$^{\flat}$B和弦也延长了,它对旋律音F予以另外的变化与强调。巴托克的例子(例186)表明在图b中主要的延长二和弦的微妙延长。读者应注意(见图a)左手部分邻音运动相对于右手部分邻音运动的某种明显独立性,所有这一切又仍然从属于图b所指出的邻音运动。

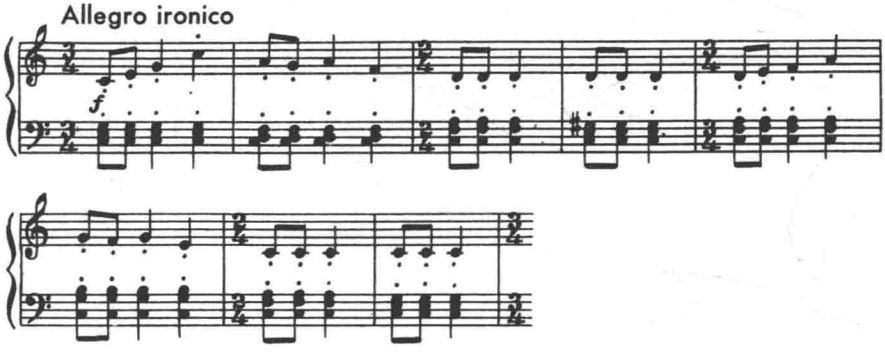
与前例相反,后3例的进行不受和声的影响而由对位概念所产生。对位和声延长是整体中每一个乐句的特质。

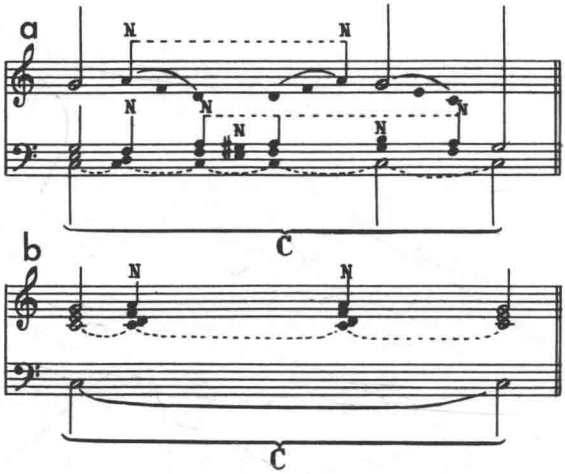
结构及延长的组织思维控制着所有各例;但是,除迄今为止所引的少数几例外,这种思维是走向调性贯串及组织的主要创造力量。本书将讨论其各种方面的发展。随着认识的逐渐深化,将会认识到这种思维是使乐句、主题、乐段乃至整个作品成为基本结构进行的延长的无意识推动力。在结构及其延长之间的关系中存在着贯串性,因此存在有对最大胆及最复杂的经过句、乐段及整部作品的理解。

例 185


San - cta Ma - ri - a, Ma - ter De - i, o - ra pro no - bis
[From HAM, Vol. I, No. 94]
a
N
N
N
b
N
N
c
N

例 186


Allegro ironico
f



迄今为止所例举的绝大部分例子是声乐风格的简单旋律线。鉴于学生尚未进入到旋律-对位延长的广阔领域中，暂还不指望他去理解更复杂旋律运动谱例中所用的和弦延长及其他技巧。但在学生训练的现阶段，可进入简单短小旋律的四部配置，通过自己配置旋律，可有机会将结构与延长概念基础上的和声及对位技巧加以应用。

五、短小旋律乐句的四部配置

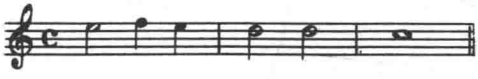
所使用的旋律应仔细构思、选择与应用。主要问题是写出短小而很明确的乐句，这些乐句结构可为应用已经讨论过的结构及延长技巧提供合适的基础。在本节末将供给少数这类乐句，学生应根据现有的与下面所学的技巧完成一至多条的四部写作。

在进行配置这种旋律乐句以前，最好回顾一下六和弦、四六和弦及七和弦的用法，它们与原位三和弦一起也是常用到的。和声和弦常用根音位置，虽然Ⅱ常以$Ⅱ^6$或$Ⅱ^6_5$出现，但这些转位并不削弱和弦的和声意义，只要结构上来自Ⅰ并进到Ⅴ。四六和弦进行到Ⅴ，并解决到它的原位位置，七和弦以$Ⅴ^7$，$Ⅱ^6$及$Ⅳ^7$的形式出现。

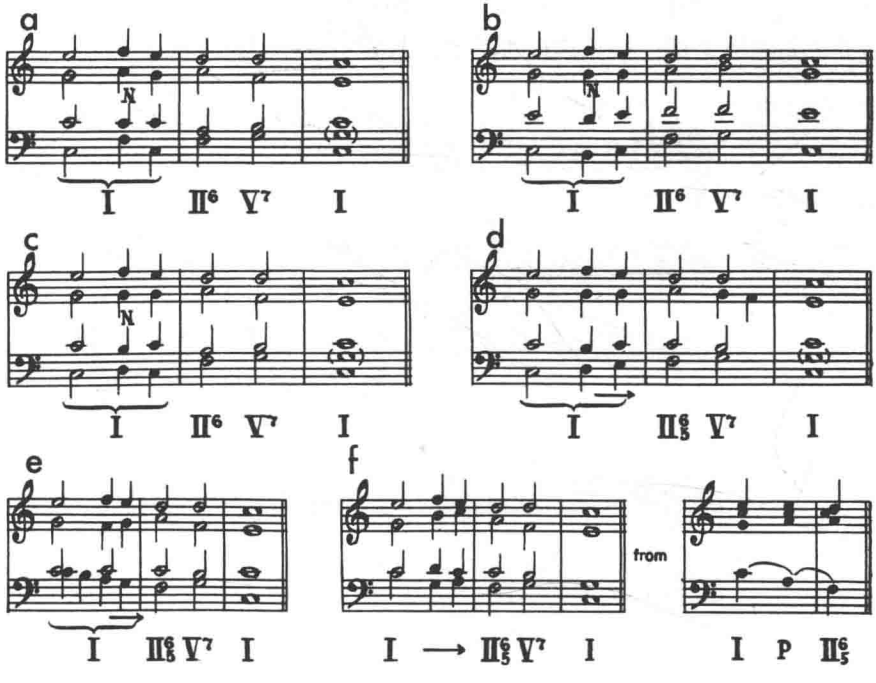
但同样，和弦也在很大程度上用作对位和弦。六和弦可作为经过和弦、装饰和弦与邻音和弦；四六和弦及七和弦均是如此。

下面是短小的旋律乐句；应补充说这种旋律的四部配置是作为圣咏旋律四部配置的准备来考虑的(例 187)。在此旋律中下行三度被邻音所装饰。由于和声骨架是要考虑的首先因素，必须决定结构音 E-D-D-C 的和声配置。用 I－II^{6}－V^{7}－I 的进行作为和声支持，可能有几种方式，如使用前面已讨论的技巧或组合起来运用。例 188 中，a、b 与 c 表明邻音和弦创造了 I 的和弦延长。b 及 c 要好一些，因为这两例不像 a 那样先现了结构低音 F。d 与 e 用 N/P 和弦支持了邻音。听到了 I 的和弦延长，但在这些配置中方向要素(→)是十分明显的。像前面引用的若干例子一样，后来这几例在和弦延长中有推动的倾向。学生还应注意这些例子中使用和弦内的运动与使用围绕和弦的运动之间的区别。

例 187



例 188



d 及 e 的主要差异在于 Ⅰ 与 Ⅱ 之间的低音线条的方向。e 是 d 低音自然上行趋势的转位，这一反向进行自然产生了不同的经过和弦。这两例都通过中声部音的重复或延留来获得 $Ⅱ^6_5$。在 d 中次中音如果到 D 音的运动将在中音与次中音之间造成平行五度。f 是一个有趣的延长，上声部回到 E 时低音已经开始移动，使得 A 和弦成为 Ⅰ 到 $Ⅱ^6_5$ 之间的经过和弦。由此，此例属于 118a 的一种延长。该延长是通过插入一个支持（上声部）邻音 F 的 G 七和弦来获得的，这样一来此例所面对的不是 Ⅰ 的延长而是从 Ⅰ 到 $Ⅱ^6_5$ 的进行的延长。

练习Ⅸ

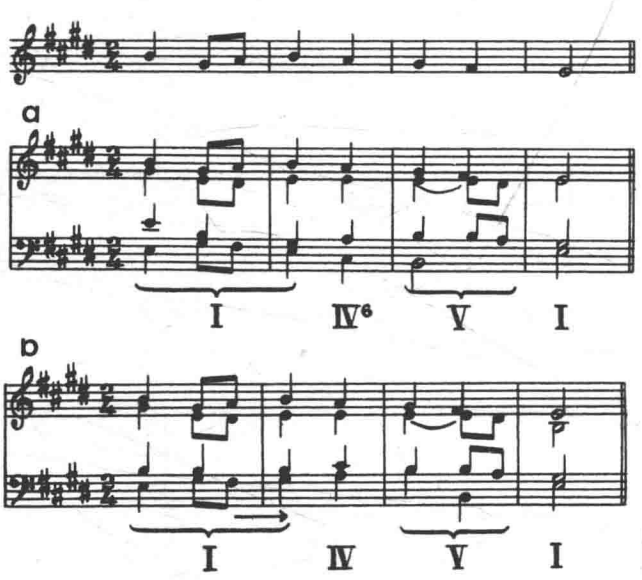
要求学生：

1）解释例 188 每一例的意义。

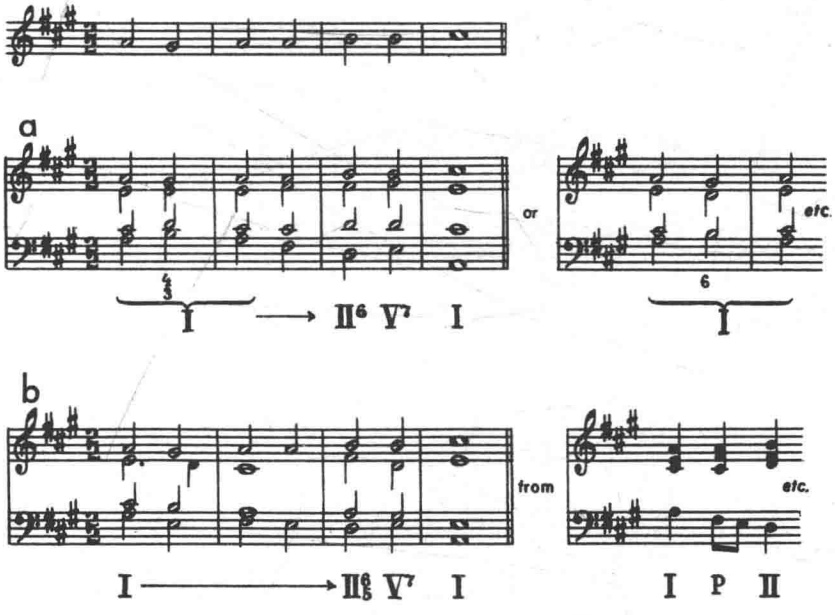
2）在若干大小调上弹奏所有各例。

基于上述刚刚讨论的例子，下面的旋律乐句及配置将不言自明，在此不再赘述。例 189~194 中，再次建议学生在采用不同的延长可能性之前先决定旋律的结构及要用的和声骨架。所有各例应根据其意义来解释，并在不同的大小调上弹奏。例 194d 的延长与例 188f 及例 190b 有关，但这里到 G 经过和弦的运动被下属音上的装饰和弦进一步延长与延迟。除了指出特殊某稿比其他更适用于小调以外，所有各稿可以用大小调配置并弹奏。

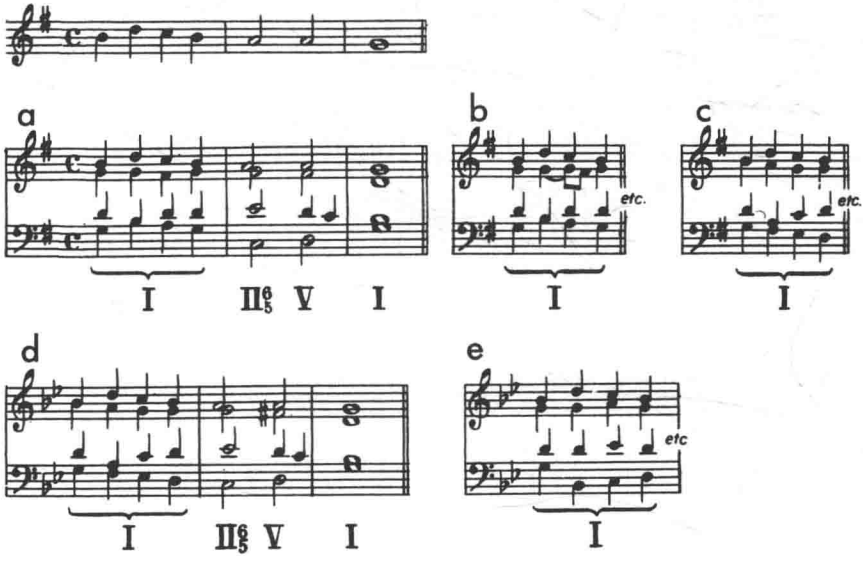
例 189



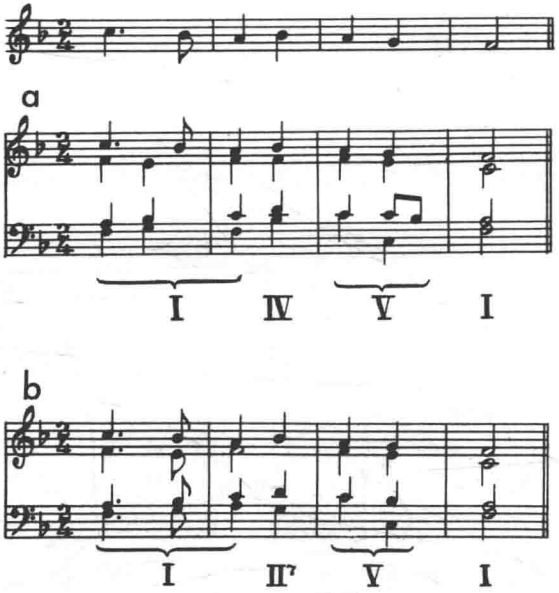
例 190


a
or
etc.
I → II⁶ V⁷ I
I
b
from
etc.
I → II⁶₅ V⁷ I
I P II

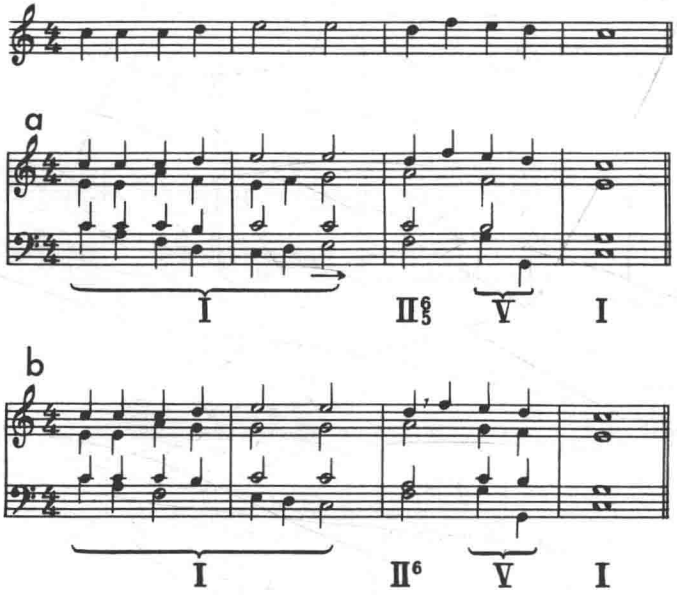
例 191


a
I II⁶₅ V I
b
etc.
I
c
etc.
I
d
I II⁶₅ V I
e
etc
I

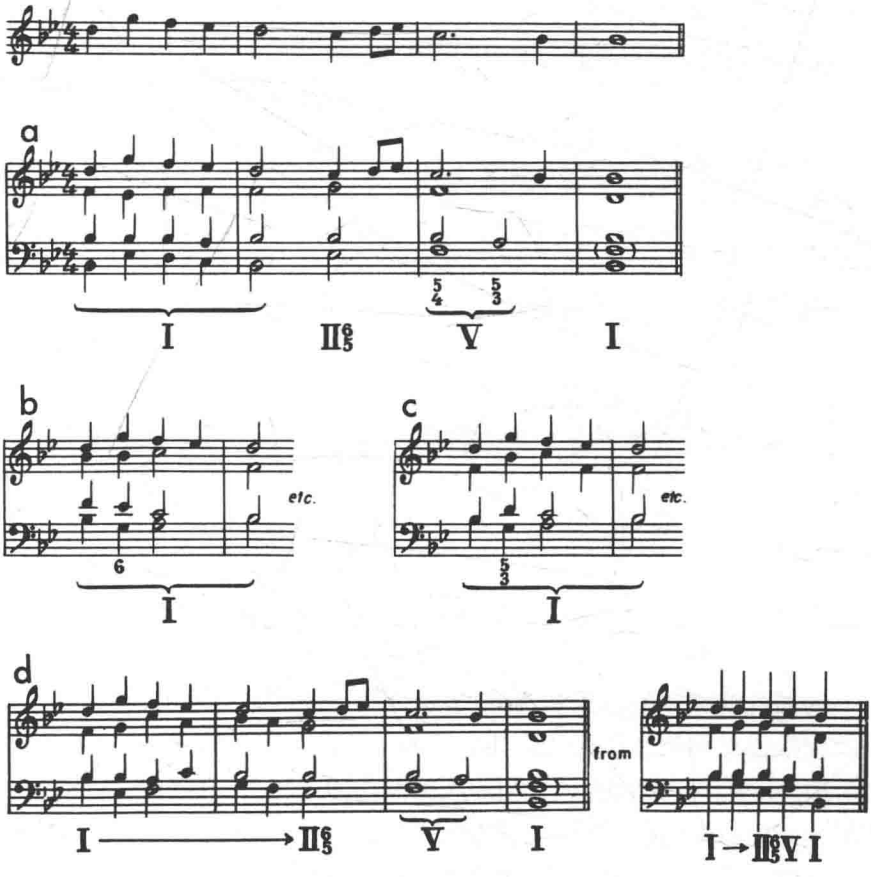
例 192



例 193



例 194

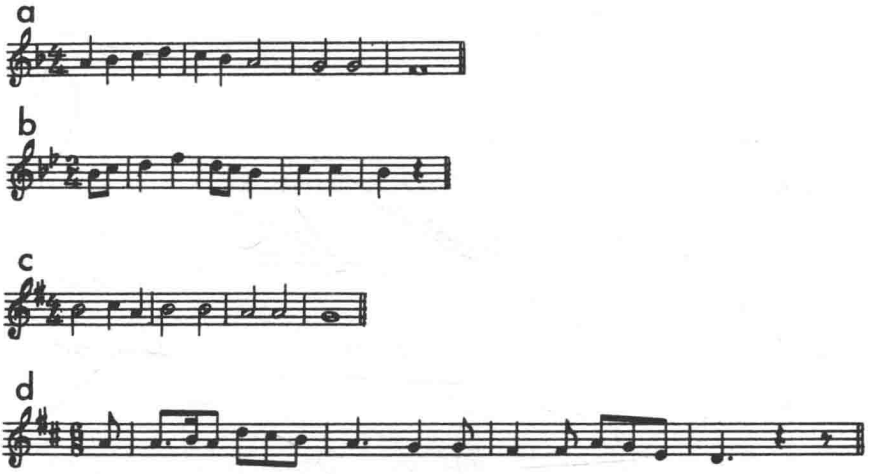


除了特别指出某例更适用于小调外，所有各例均可用大小调配置并弹奏。

练习 X

在这些练习以及已取得的经验基础上，要求学生为下面的短小旋律写作一至多个四部练习（例 195）。

例 195

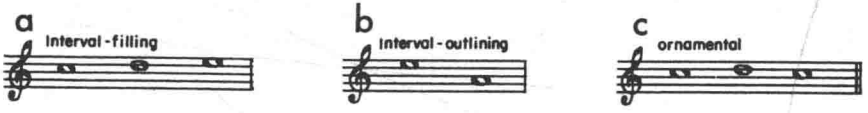


六、旋律-对位延长

前面各节以及第二章中,已给学生介绍了旋律结构及延长的问题。现阶段仅限于对结构音与延长音的总体区分。除少数例外,这里只遴选一些有着简洁明确轮廓的旋律作详细讨论;因此读者将不难区分基本旋律方向或旋律结构与我们把它标为延长音的音。

在听调性旋律的基本方向或结构与该结构的延长时,我们发现并逐渐意识到旋律结构与延长均有三种表现方式。即:连接两个不同音形成连续线条,可称为音程填充型运动;或绕着一个音的运动,形成装饰型运动。此外,仅仅为了延长的意图,作曲家可能使用所谓的音程轮廓型运动。这就是三种基本类型的旋律运动(例 196)。

例 196



装饰型运动虽然基本上建筑在邻音上，不仅包括邻音运动，也包括我们已遇到的所有围绕着一个音的运动。常常出现音程充填与音程轮廓型运动相结合形成的装饰型旋律运动（例 197）。在 a 及 b 中为音程轮廓型与音程填充型运动的组合，这种组合产生了围绕一个音的运动。

例 197

虽然所有这些阐述在以后的章节中会得到证实，但学生必须意识到理解音乐方向的重要性。在聆听一整条旋律时，能认识到同一类型的运动可出现在该旋律的不同结构层面上。例如每当旋律结构体现为音程填充运动时，其他音程充填运动与其他类型的旋律运动可能用作延长的目的。另一方面，若旋律主要围绕一个音移动时，其他装饰运动与其他类型的运动可用于延长围绕着一个音的运动。这样在一条旋律中可能有不同结构层次的音程充填，音程轮廓与装饰运动在起作用。

前述旋律运动类型的区别与旋律中不同结构层的概念，适用于至今所引用的许多短小旋律。这些概念也适用于少数旋律（例 131~133），对于这些基本旋律方向及其延长的内容，学生可能还尚未能完全理解。包括这些少数例子外，要求学生复习前面各章节中所有的旋律，观察所用的不同类型的运动并注意如何用它们来表现结构方向及其延长，这种学习将有助于他更好地遵循本章的讨论与解释，易于详细说明更复杂的旋律方向，连续性与延长的形式。到目前为止主要例举的都是声乐风格的旋律，从现在开始将涉及更多器乐的旋律，因为它广泛的音域为延长提供更多的机会。

多声部风格的旋律延长使我们遇到对位的问题。一条延长的旋律常常要求以对位方式来延长。这样将遇到在纯对位中所学到的声部运动基本原则的延长。本章下面各节所讨论的若干技巧直接扩展了对位写作的可能性，有些影响到旋律的横向问题。但一切都有助于体现对位写作的无限可能性，并运用于最多样风格的作品中。

下面第 1~4 节中将讨论基本旋律方向的延长，第 5 节介绍对位性延长的内容。

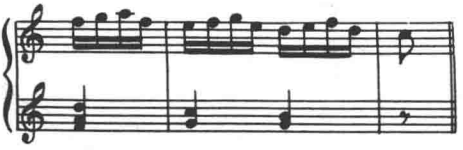
1. 基本的器乐音型化

器乐中常见到的音型化体现为最基本的旋律延长形式（例 198、199）。

单独使用的，围绕一个音的类似运动已在前面所引的声乐旋律中出现，它们的基础，是两部基础对位的第三类。由于已充分讨论过第三类中的装饰，这种音型不再多做解释。[①]

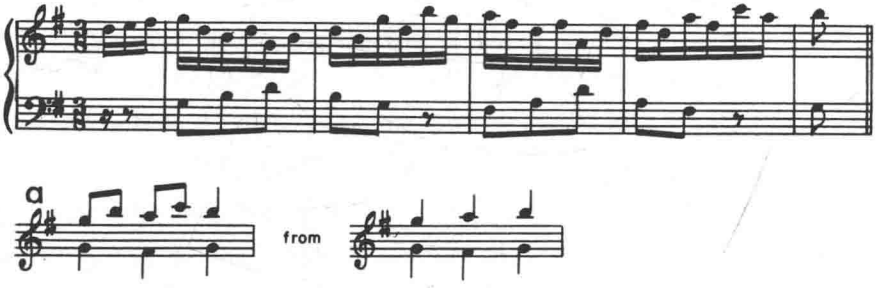
例 198

例 199

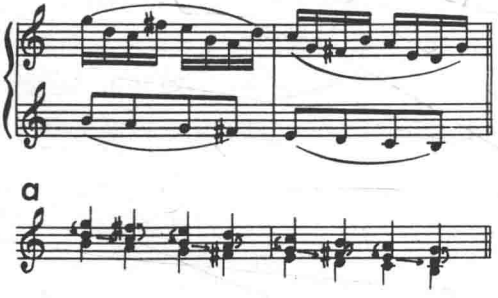


音程轮廓型运动自然引出了和弦轮廓型运动，它代表了和弦延长的最简单形式之一。这种和弦轮廓运动也形成旋律延长的一种基本类型（例 200）。当谈到围绕一个音的运动时，虽然音型化这一术语本质上是正确的，但为了不进一步模糊化，下面各例将试图说明音型化各音的确切状态（例 201、202）。

例 200

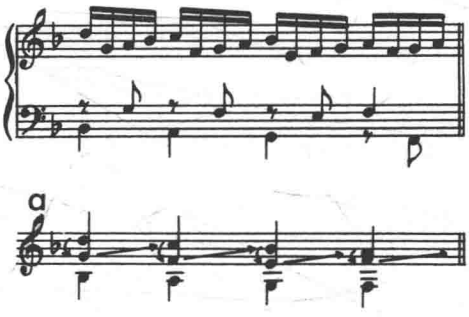


例 201



① 在这方面，见密切尔（Mitchell）“初等和声”中“音型化的音”一章。

例 202



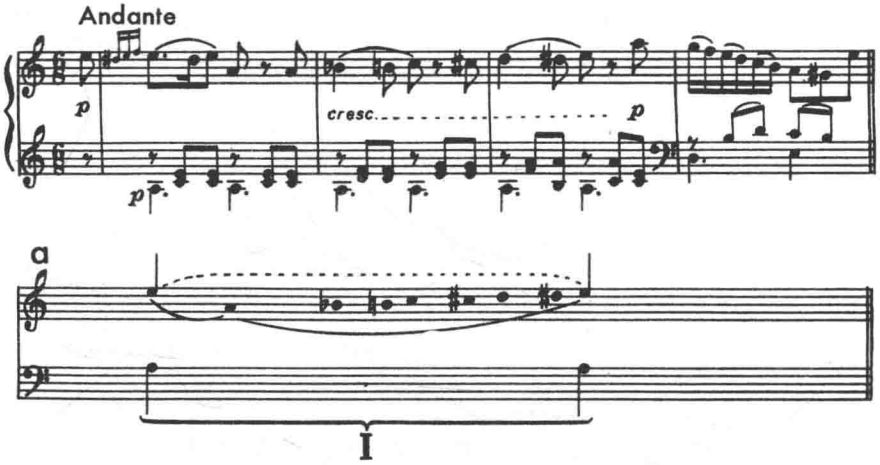
我们认识到这些经过句在其和弦概括运动中从它们所概括的和弦内声部中移进移出。在例 201 中，旋律跳进和弦的内声部，然后进入下一和弦的内声部，之后又到达下一和弦的上声部音。在例 202 中，旋律跳入内声部后，上行级进到下一和弦的上声部音。虽然这里用音型化这一术语是较合适的，但命名为进入进出内声部的运动（在这些快速移动的经过句中已经清楚地看到）似乎更适用于更长更复杂的延长。这种延长使得音型化体现出更高的结构层次感。

2. 进入进出内声部的运动

莫扎特 A 小调回旋曲的片断可用以说明什么叫做更高结构层次上的音型化（例 203）。听众会感到主和弦延长到第 3 小节末然后移到 II^6 与 V 上（第 4 小节）。至于这延长期间的旋律活动，一开始围绕 E 音的上下邻音是很明显的。下面跳进到 A 可解释为进入 A 小和弦支配的内声部的运动。旋律从这个中声部音（半音）级进上行到 E，这样完成了类似围绕这音的半圈运动。在进出内声部的运动时，E 音同时起保持其结构意义的作用。在第二章旋律结构中这个特点被命名为保持音。

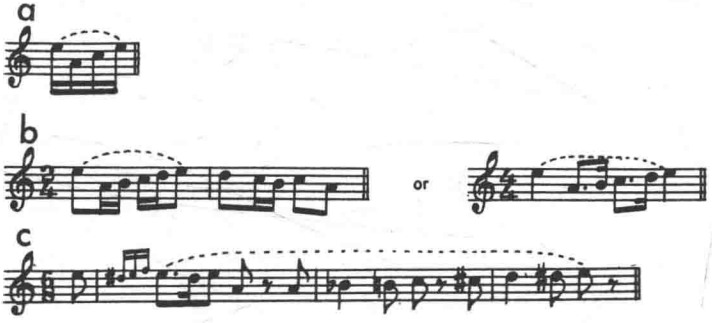
虽然进出内声部的运动与保持音的效果实际上只由一个声部所创造，但却显得似乎是这单个声部分裂为两部分，一个保持 E 的结构意义，另一个执行进出主宰和弦内声部的运动，这是最不同风格的调性旋律特点，从现在开始在本文中将常可看到。这种多声部表明调性旋律尽管可能出现全部“线型化”的趋势，但却不是基于纯粹的横向概念。调性旋律参与了多声部织体，这种参与的特点是进出内声部的运动。这样就创造了一类旋律，它可被称作复旋律，其发展在本书过程中讨论过。

例 203



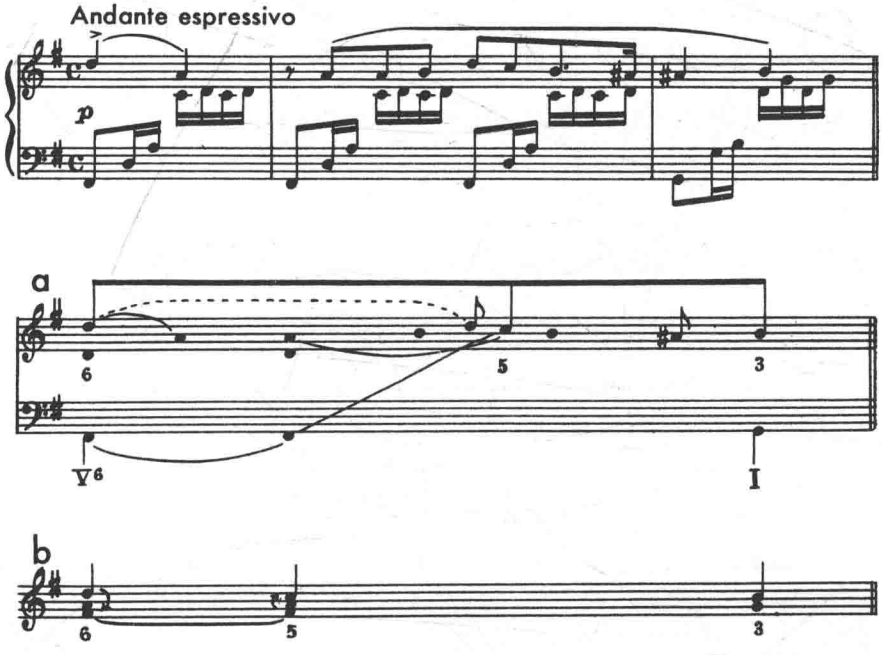
再回到莫扎特的例子，可将它与前面所引的简单音型作比较。越来越感到清晰的是，莫扎特在回旋曲中的旋律延长是对同一思维、同一个音（或和弦）的延长的一个更复杂更宽泛的设计（例 204）。它们均显示出作为一个音的旋律延长的进出内声部运动；因此它们作为音型，虽然有所不同，但出现在更高的结构层上。因为 a 音型化这术语完全适合，b 指出了旋律的连续性以使读者的注意力被吸引到第 1 小节与第 2 小节中不同程度的音型化上。第 2 小节中 D 与 C 的延长只是短短的装饰，而第 1 小节中见到的包括了整个小节，如我们所说的，旋律自始至终保持在一个结构停顿上。虽然术语音型化仍可用于该小节，但对 c 的旋律延长就整个不合时宜了。实际上形成了整个乐句，这延长的特点必须是进出内声部的运动。

例 204



这类旋律延长可能以更加扩展的形式出现，这就对我们结构听觉的能力提出更大要求。上面莫扎特片断说明了一个音的扩展延长，下一例表示旋律进行的延长（例 205）。

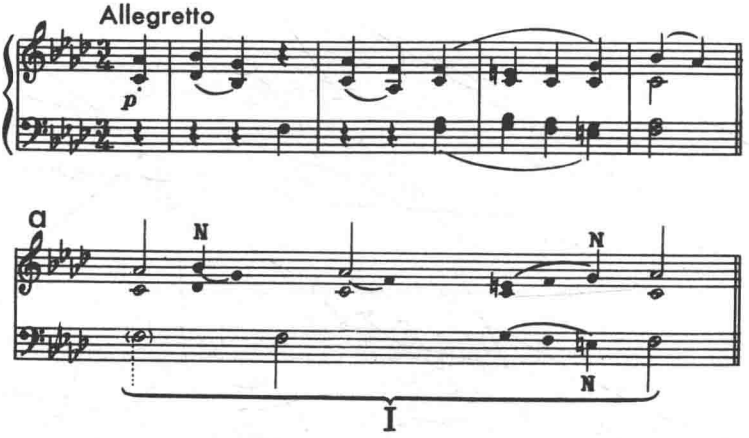
例 205



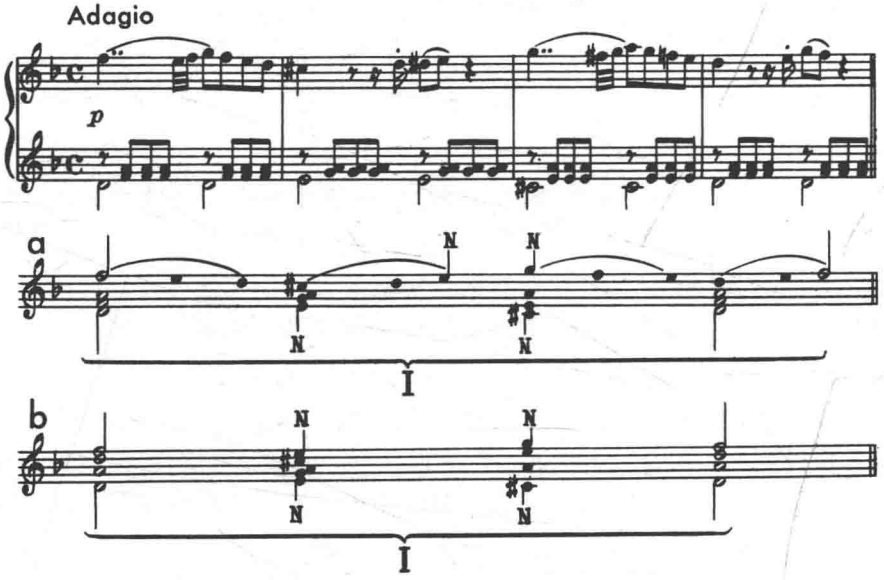
如声部进行图所示，进出内声部的运动延长了从 D 经过 C 到达 B 的基本旋律方向。在第 2 小节中，旋律从 A 经过 B 移动到 C。与下一小节作为 B 的倚音 ♯A 相比，延留的 D 的作用就像 C 的不完全邻音，可以看到，它延长了进出内声部的运动推迟了结构进行。当旋律执行这种延长运动时，结构进行被延留；这种延留即使如本例这样简单，也赋予旋律的进行以趣味性。在前面各例中，上声部移入主要和弦的内声部中。但常见的是，旋律在回到上声部音域前从该内声部进行到下一和弦的内声部，这种特点在简单的器乐音型化中经常看到（见例 201）。下面 4 例表现了进入下一和弦内声部的一种富于润饰的运动（例 206~209）。

可从莫扎特“幻想曲”的选段中所听到的那样，经常表现为，进入下一和弦内声部的运动超过了进入第一和弦内声部的最初运动。这里旋律的强化显然在于内声部的♯C及D音。

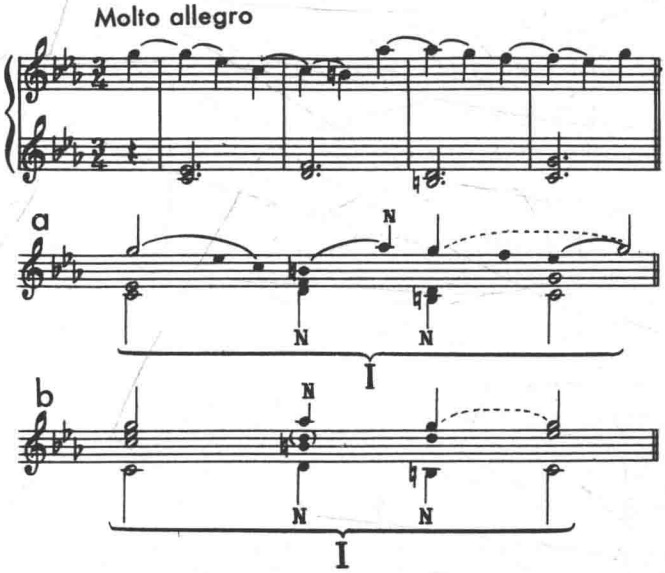
例206



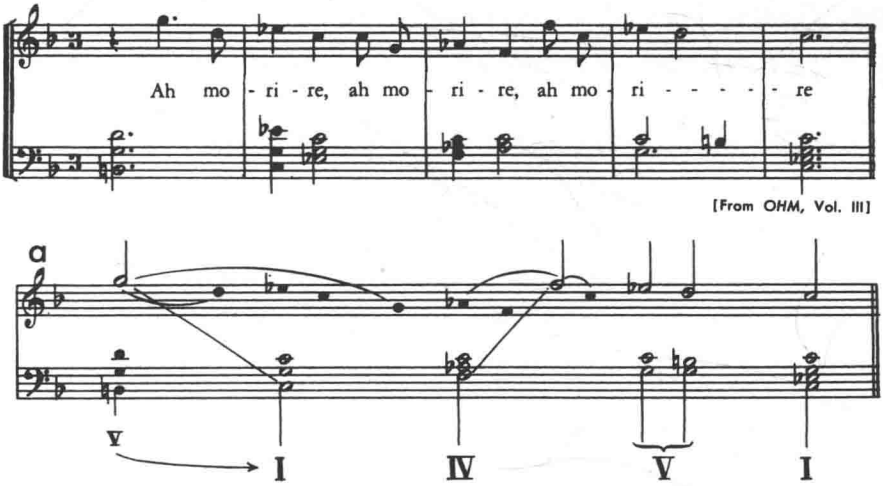
例207



例 208


Molto allegro
a
N
N
N
I
b
N
N
N
I

例 209


Ah mo - ri - re, ah mo - ri - re, ah mo - ri - - - - - re
[From OHM, Vol. III]
a
V
I
IV
V
I

前3个例子说明了作为主要延长的邻音技巧。通过进入内声部的这些运动,这种技巧显得进一步延长了,再次显示了延长的趋势可细分为进一步的延长、减缩与迂回。在结构听觉的基础上,我们能听出延长之间的这种微妙区别。它们在结构上的不同价值使得有必要从不同阶段来加以解释(以图谱表示)。

不管如例206~208那样,音乐表示出邻音技巧加上了进出内声部的运动或是如例209表现了延长的后一类型,事实上,所有4个乐句证明了在延长音的节奏处理中,同一类型的延长可允许有最大的变化。例如贝多芬的例子中,第一个邻音比第一个结构音♭A(上拍)地位更为重要。但是,最后带有新低音的那个邻音,由于进入内声部E音(第1拍)的运动,使得本来在两者中更强些的地位受到些抑制。然而,尽管所有这些迷惑的节奏外形,结构轮廓仍然完全清晰。在莫扎特"幻想曲"的乐句中,除节奏上强调内声部的♯C与D音(第2小节及4小节)与强拍经过音♯D与倚音G之外,可发现休止符有表现力地在中途阻碍了从内声部回到上声部的运动,这些阻碍创造了细微但极具艺术性的张力要素。

在许多旋律中可看到明显相反的目的。一种目的是寻求保持清晰的结构方向,另一种是通过运用延长音、有时甚至对结构音最多样化的节奏处理以模糊这个方向,造成了我们在听音乐时经常遇到的虚假运动与重音。[①]这种技巧本身作为近乎抽象的力量不变也不可变,之所以出现只是为了使延长能显示其充分意义,并可使其不同可能的处理更清晰地凸显出来。只有基于这样的总体技巧,我们才能欣赏并理解延长本身存在的表现力及其众多变化的可能性。

现给出3段谱例,两个是海顿的,一个是费洛贝格的。[②]他们的构思范围比刚才所引的例子略大一些,虽然旋律延长的技巧基本相同,但应用则截然不同,由此说明这些例子的不同特性。

第一个例子,海顿第35奏鸣曲[③]的开始几小节,也是第一次引用具有两个和声进行的和声技巧例子(见第四章)。由于这些进行的每一成员均支持旋律的结构音,它们全是和声结构和弦。读者应注意第5小节的主和弦同时

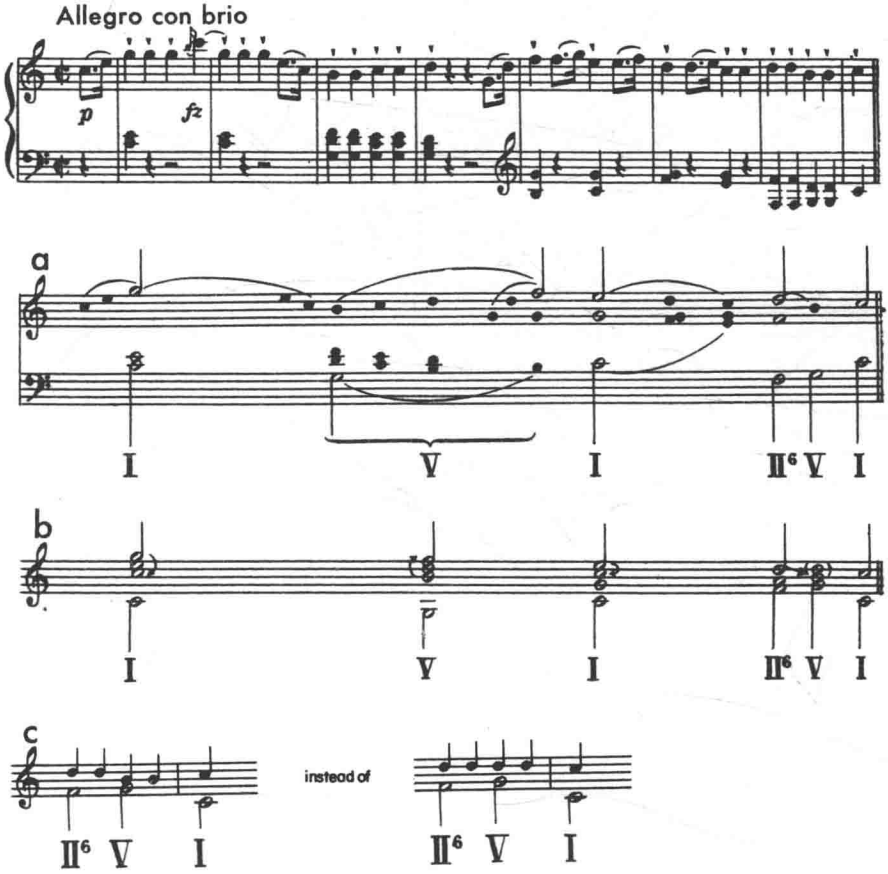
① 在说明对位概念时已提到类似的旋律写作相反目的。

② 费洛贝格(Johann Froberger,1616~1667)德国管风琴家及作曲家,多年任维也纳宫廷乐师,曾游历欧洲各国,作品以管风琴及钢琴为主。

③ 使用的编号是全集版,布莱哥夫与黑特尔出版。

是第一进行的结束及第二进行的开始。例 210 中，旋律使用了和弦轮廓运动，从内声部 C 音（上拍）移到第一结构音 G。在重复 G 音以后，旋律又使用了和弦轮廓运动，迅速经过主和弦的内声部 C 音移到 V^7 的内声部 B 音。但从这内声部音向上的运动是有意的进行，在第 4 小节造成一个停顿，暂时使听觉迟疑于下一步的去向，但下一小节上声部的 F，由上拍所强调，给出了答案；从内声部出来的运动现在才结束。听到了 I 与 V^7 上声部 G 及 F 之间的结构连接（见图）。在第 4 小节 D 上的停顿证明只是暂时的阻碍而非结构停止。这微妙但肯定的阻碍是这旋律的特点，造成一定的紧张度。尽管有延长及延迟策略，但学生的听觉现应该能够掌握 G 与 F 之间的结构连接。

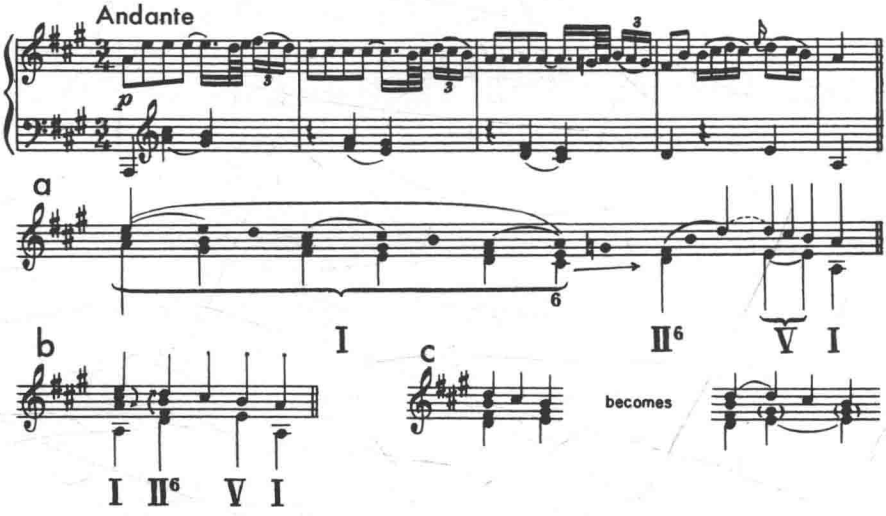
例 210



当第 5 小节到达 I 以后，旋律又移入内声部延长了主和弦，第 5 小节的 E 保留其结构值而移到第 7 小节的 D，由第二和声的 II^6 支持。另一运动（跳进）到最后 V^7 的内声部，造成 B 代替 D，避免了不必要的重复 D 音（图 c）。

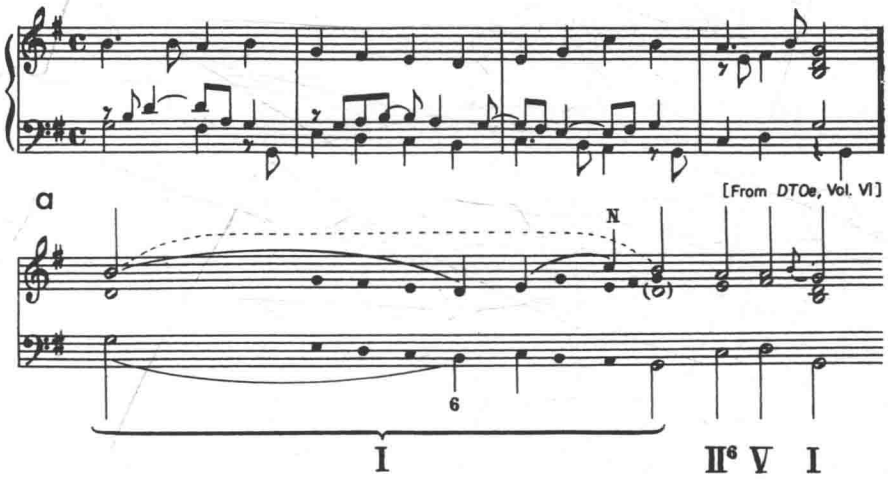
在这 C 大调主题中，旋律进入第一个 I 的内声部运动是迅速的，从 V 的内声部走到其外声部的进行是有意的。下一例海顿第 19 奏鸣曲慢板乐章则是一个明显相反的例子，该例表明进入下一个 II^6 内声部有宽广而明确规定的运动，以后立即上行到该和声和弦的上声部（例 211）。由于对这有意进入 II^6 内声部 ♯F 的运动加上了对位，在延长的 I 中造成了经过声部进行和弦。虽然各图可使这主题的内涵清楚，读者的注意力应着重在此片断的结尾。在此处通过了旋律音 D 的延留以及低音 E（属音）的先现而延长了声部进行的正常关系。（图 c）可称之为节奏的延长，而非旋律的延长。

例 211



从费洛贝格的组曲“在马耶林山上”所摘引的乐句可表明相同类型的旋律延长有着完全不同的情况（例 212）。这里进出内声部的运动发生在延长的 I 之内。但是特别吸引注意的是来自内声部 E 音（第 3 小节）的运动。如果不用费洛贝格的低音而演奏旋律，就可听到进入 I 的内声部 D 的运动，它进行到 C 和弦的内声部 E；这 C 和弦的作用是 I 的邻音和弦，并在第 3 小节第 3 个四分音到达其上声部 C。C 作为 B 的邻音，直接移到后面的主

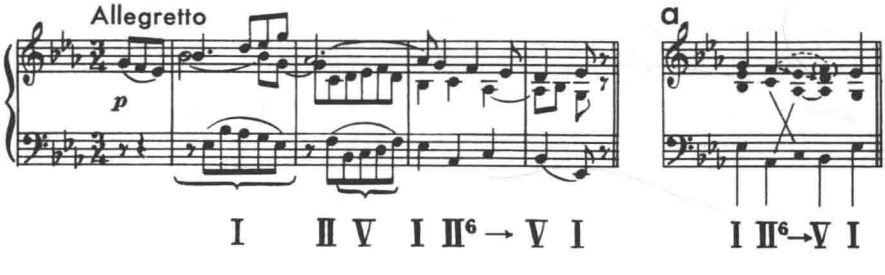
例 212



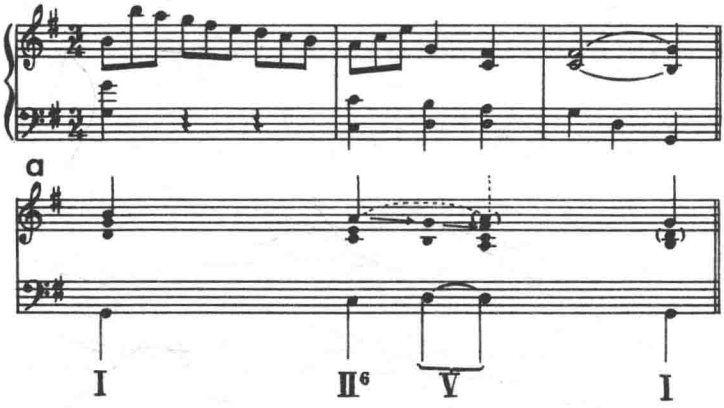
音 B。虽然费洛贝格的低音使 C 的邻音功能未受触动，它经过 B 与 A 而到 G，这样防止了可能根据上声部会估计到的 C 和弦的延长。

如例 210，在乐句结束经常会出现到内声部的直接运动，级进或跳进。在这片断中，内声部的旋律音 B 代替了 D。在下一乐句结尾会发现更多的这种进入内声部的运动，但安排得更为精致（例 213~215）。在例 213 及例 214 的图中就清楚指出，进入内声部的进行分别代替了结构音 F 及 A。另一方面，在例 215 中有进入内声部 ♯F 音的运动，但在离开内声部的运动以后又出现了结构音 A；因此在后一片断中未发现旋律的替代。以后在不同的连结中将表示出旋律替代。这里可回忆到两部对位第二类中的替代的来源。

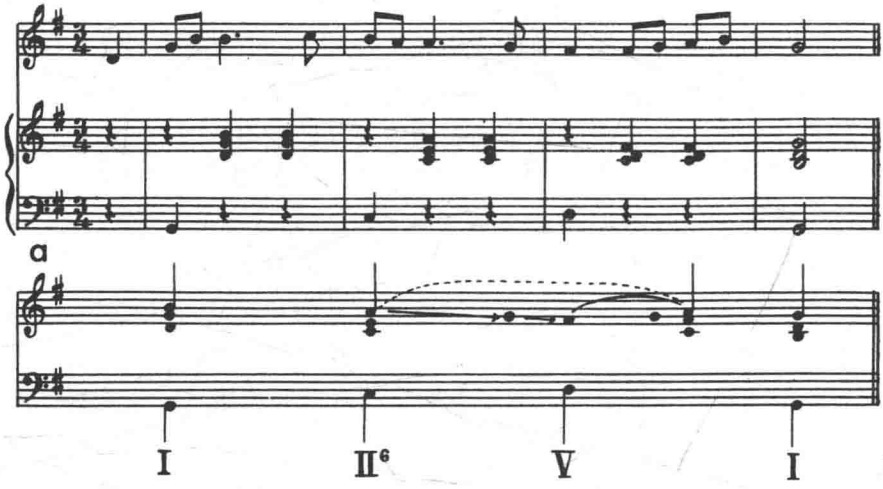
例 213



例 214



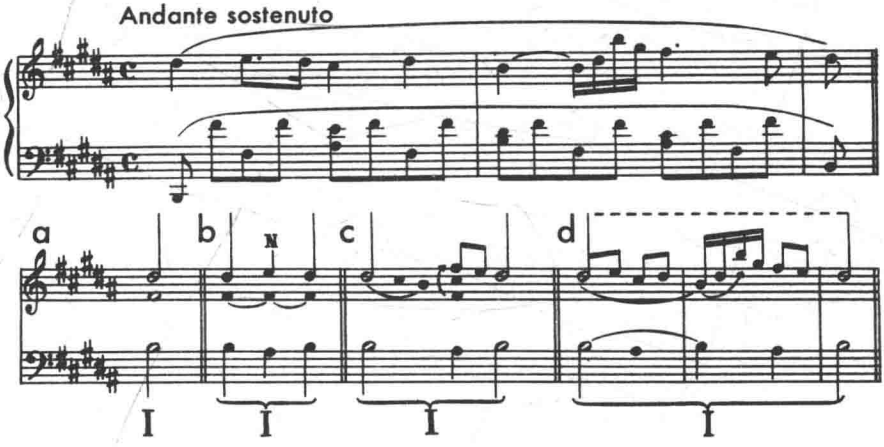
例 215



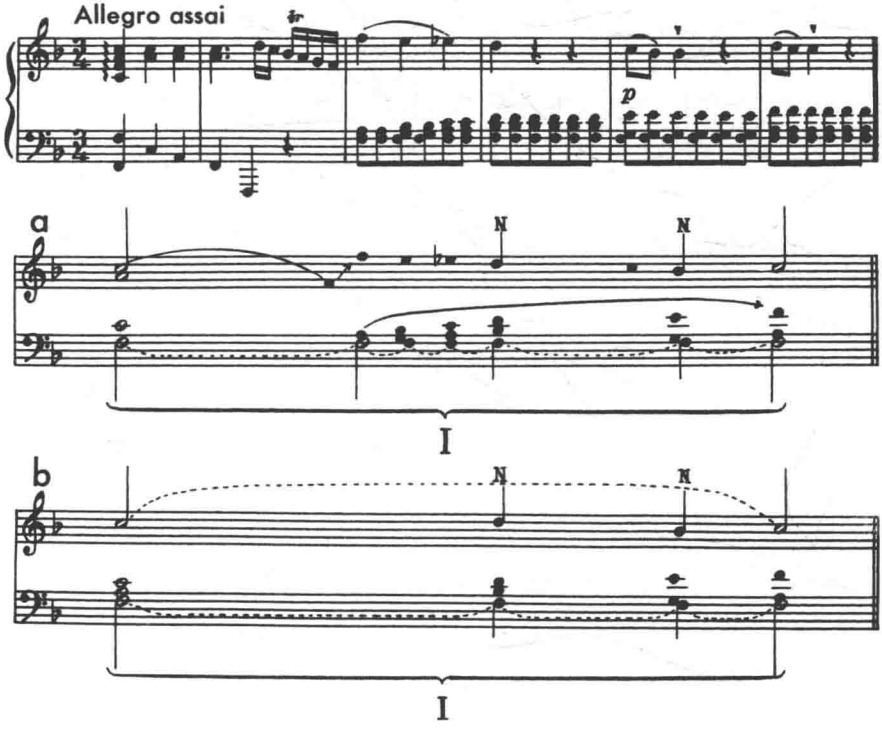
3. 内声部的叠置

通过进出内声部运动而获得的，并作为结构音下方的延长的旋律延长，经常与结构音上方的延长相结合。在如例 198、199 的简单例子中，音型化这术语其目的是用作为结构音上、下方的延长。但是结构音上方的延长形式更为精致，因此结构级别更高，最好解释为内声部的叠置，目的是在结构音上方移动（例 216、217）。

例 216



例 217



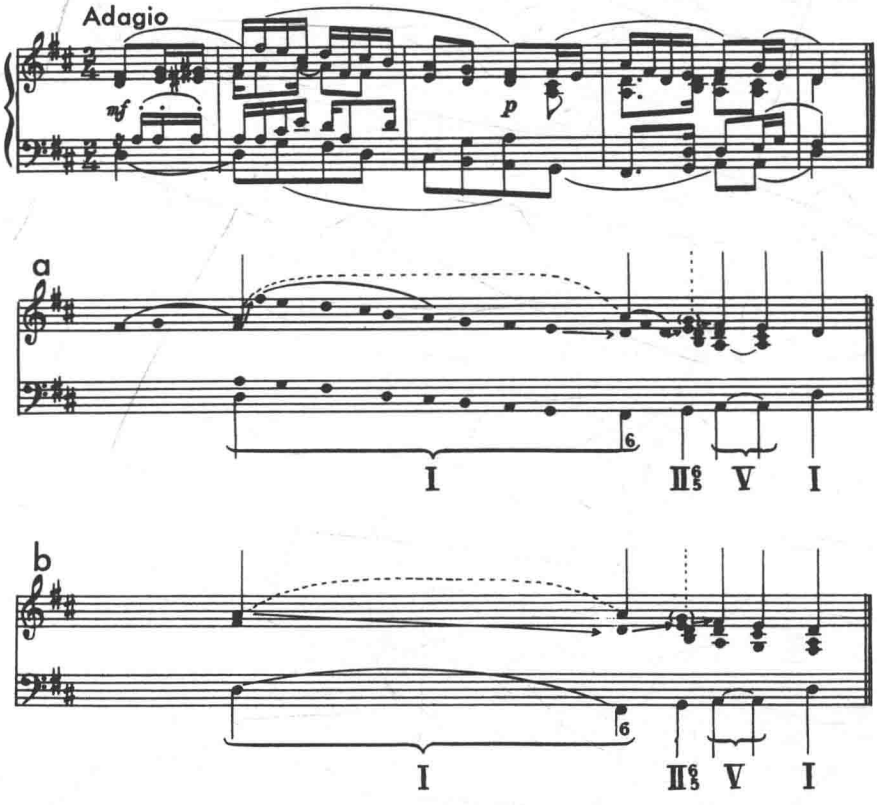
肖邦乐句中的旋律延长是邻音运动的分支,已逐步表明;这一次其方向是从和弦的结构背景(图 a)到这乐句的最微妙旋律细节。图 b 表示作为 B 大主和弦主要延长的邻音,图 c 作为进一步的分支,指出下行三度到内声部 B 音。后面是内声部 ♯F 音移到上声部(叠置),使第二个下行三度可作为三度 ♯D–♯C–B 的明显回答。最后,图 d 在装饰了第一个下行三度以后,表示出另一个内声部叠置,这次 B 音经过 ♯G 而到 ♯F,因此我们可以看到 ♯D 上下方的延长。

在莫扎特的片断中,旋律开始于上声部 C 音。后面十六分音符的经过句移向内声部 F 音,通过叠置立刻移到上声部区。F 出现在结构音 C 上方,级进下行到上邻音 D。旋律然后在到达第 6 小节结构音 C 以前移向第 5 小节的 ♭B。第 5 小节的 C 是到 ♭B 的强拍经过音,最后一小节的 D 是 C 的倚音。这样图 a、b 指出延长的邻音运动(回音),最复杂的延长发生在 C 与 D 之间。莫扎特通过中声部从 A 到 F 的上行六度获得了这和弦延长中的重要效果,它为所提到的旋律事件提供了良好的对位。

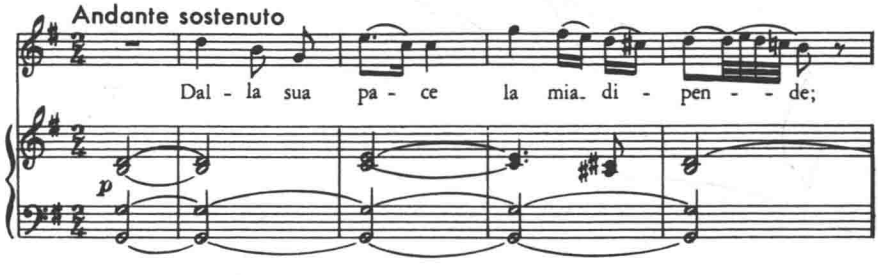
上一片断表示出在一个延长和弦中两种旋律延长的类型,下面两例表明在完全与不完全和声进行中的这种技巧。(例 218、219)在门德尔松的乐句中已在上拍出现的内声部 ♯F 音叠置有助于形成结构音 A 周围的广阔旋律弧线。当旋律再到 A 时(第 2 小节),低音已经走向 I^6 和弦的低音 ♯F 的途中。然后旋律进行到内声部 D,它被同时再现的结构音 A(第 3 小节第 1 拍)所遮盖。这里 Ⅰ 的延长已到底,低音与旋律在这延长主和弦中形成了经过和弦。然后结构音 A 再移向内声部 D 音,引到了 E,II_6 的内声部,以代替 G。旋律从这里走到 ♯F、E 以及结束音 D,完成了下行五度的结构线条。

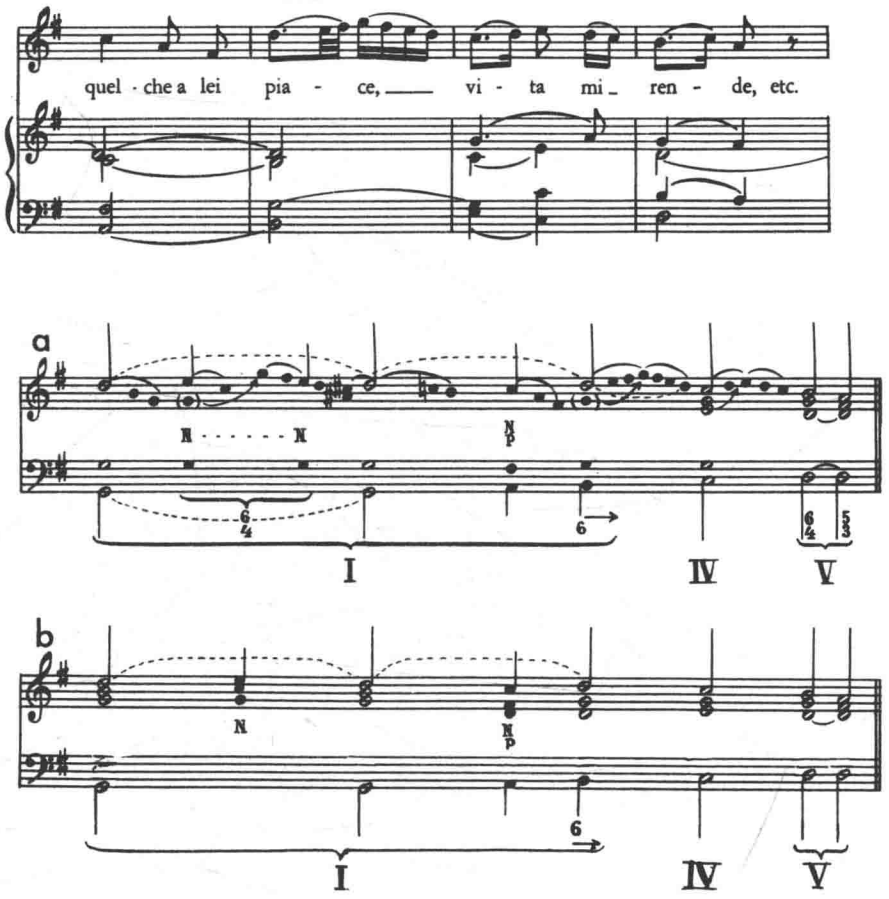
在《唐乔万尼》片断中,有效地使用了两类旋律延长。指出延长的图 a 可不用注释。学生应仔细研究此例,并注意旋律的巨大宽度,它大部分是 D 周围的装饰运动的显著延长。在连接中,应回忆有关或多或少自足的和弦延长的论述(见例 178)。虽然在这咏叹调中,主和弦延长包括 7 小节,低音进行到 B(I^6 和弦的低音)以及到Ⅳ,以运动的强烈趋势表示了主和弦延长的结束。这效果由于新的旋律乐句开始于第 6 小节而进一步加强,低音也在同一小节开始移动。可再次认识到在一个延长和弦领域中,再强烈的音乐方向力量也可变为均等。

例 218


Adagio
mf
p
a
I
II6/5
V
I
b
I
II6/5
V
I

例 219


Andante sostenuto
Dal - la sua pa - ce la mia di - pen - - de;
p

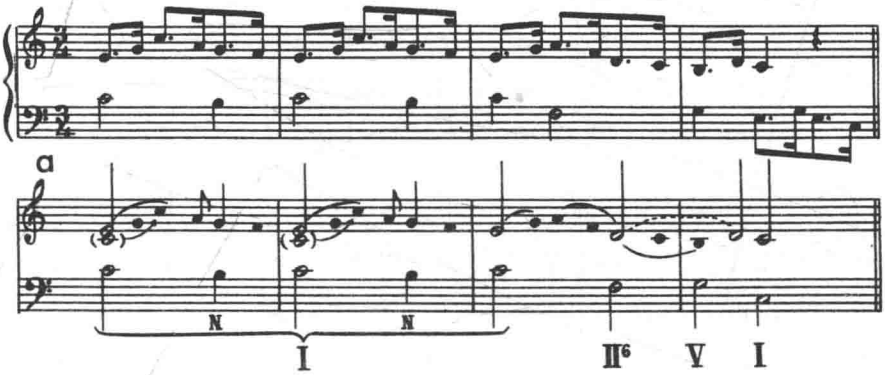


在上面所有各例中,进入内声部的运动与内声部的叠置其重要性大致相等。

常常出现的是内声部构成了旋律中主要的延长(例 220)。如例 216 中所引的一样,主和弦的延长是根据邻音运动而形成的;但在克莱门蒂的例子中,除一个例外以外,所有延长是通过结构音前后的内声部叠置而形成的。[①]在结尾可发现进入内声部的唯一运动。旋律延长的上下运动易于抵销 E 周围的结构停顿以及结构下行(第 3 小节)。

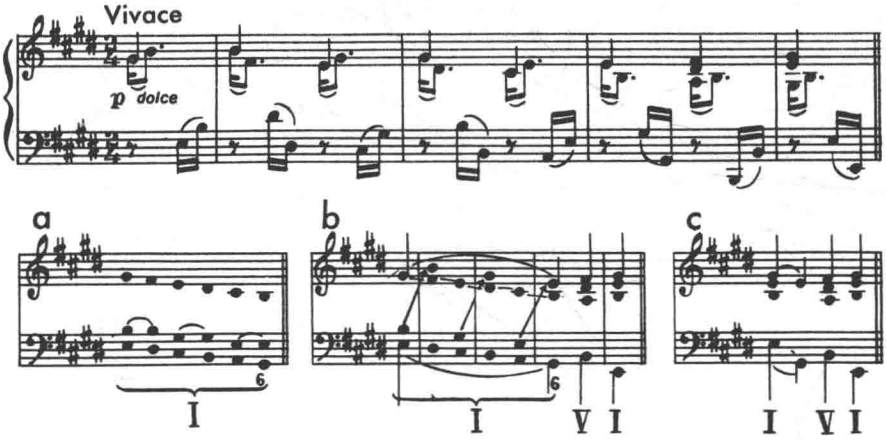
① 尽管有二部模式,仍可理解和弦背景,虽然只暗示出和弦,但仍然形成这配置的基础,这里遇到的是三部进行的二部配置。

例 220



学生现可乐于理解一个更微妙的乐句，贝多芬奏鸣曲作品 109 的开始。（例 221）这乐句根据图 a 所示的进行（并见例 125）内声部音的叠置引起了三度分解，这是此旋律的特色（见图 b）。这些三度使旋律在第 3 小节达到 E 而非 B，B 应是正常的上声部音，如图 a 的对位进行所示。

例 221



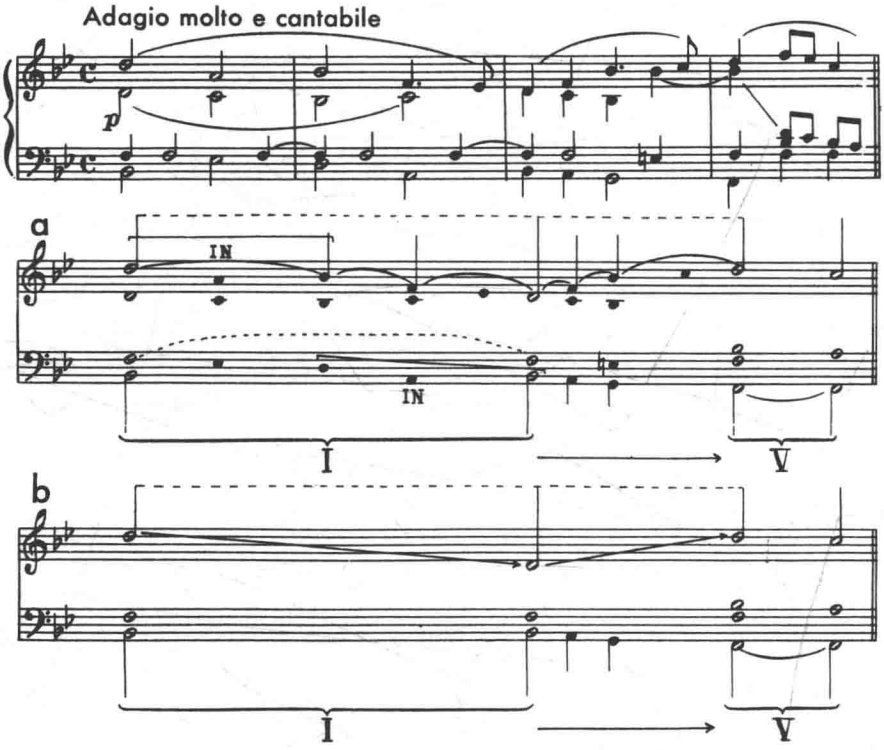
4. 音域转移

在例 214 可听到旋律移高八度到 B 又回到原来音域，这全在一小节之内，于是 B 音通过所谓的音域转移而得以延长。在这例中音域转移造成装饰性钢琴乐句，在下一谱例中，它代表几乎整个乐句（例 222）。主要通过音

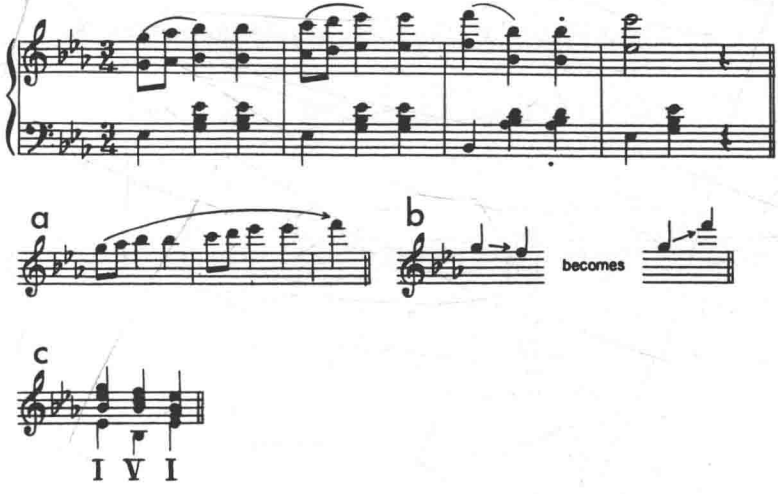
程及和弦概括运动，造成了 D 音转移到低音域又回到原来音域。虽然上声部本身指出了在到达上声部 D 音的原有位置以前，是 ♭B 和弦内的运动。贝多芬将上行到原来音域的运动用 ♭B 到 F 的低音经过运动加以对位，造成了 Ⅰ 到 Ⅴ 的运动。因此通过可称为结构延留的方法而得到第 4 小节中 F 的 $^{6}_{4}$ 和弦。这就给出常见的属和弦修饰 $^{6-5}_{4-3}$。读者应注意图 a 的两个括弧，指出由低音模仿上声部，造成了第 1 小节与第 2 小节中两个属和弦的邻音功能。只在乐句的结尾旋律在结构上移到 C。在此以前，它在 D 的领域中移动。根据这种旋律稳定性可听到方向的微妙影响，这是低音带来了这乐句的其他方面的庄重平静，也要注意属和弦的三种其他功能。

另一种音域转移是通过二度的转位而获得的，在七度中间产生了音程填充或音程概括运动。例 223、224 是两个说明的例子。在例 224 中可发现常用的技巧，将结构上行三度转化为下行乐句。这两种情况下，转位所造成的空间都由音程填充和音程概括运动所填满。

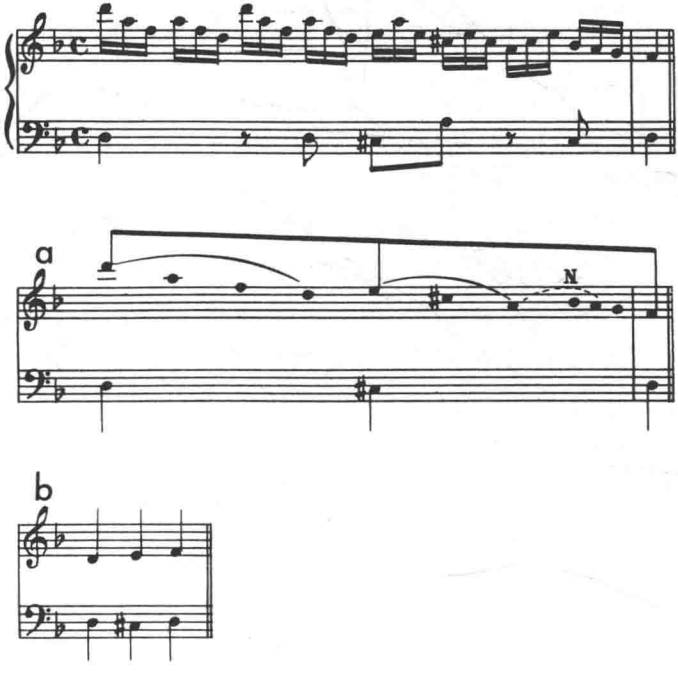
例 222



例 223

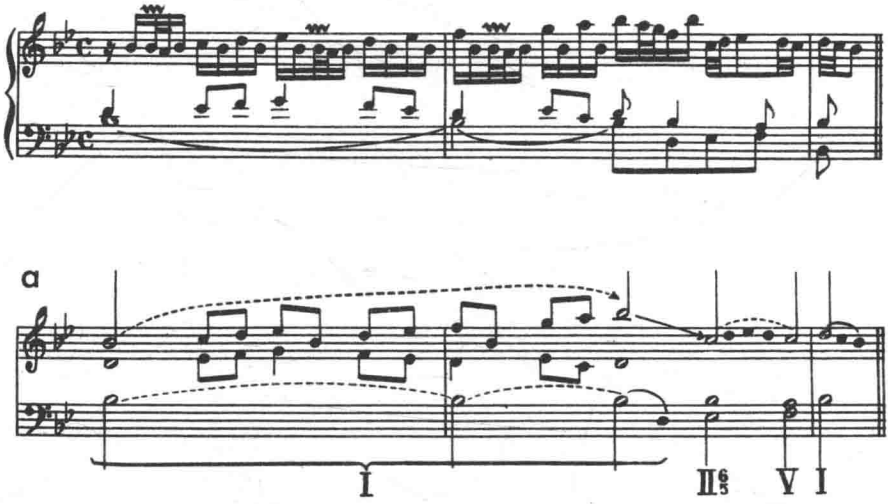


例 224



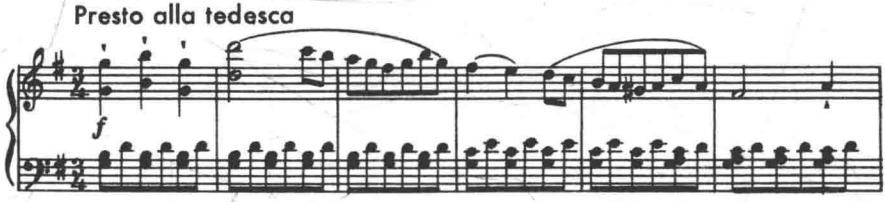
在一个旋律乐句中可出现造成音域转移的两种技巧(八度移位和音程转位,例 225),必须补充的是,这些旋律延长技巧虽然出现在声乐文献中,但却是更典型的器乐风格,因此很自然地使用了更大幅度的旋律运动。

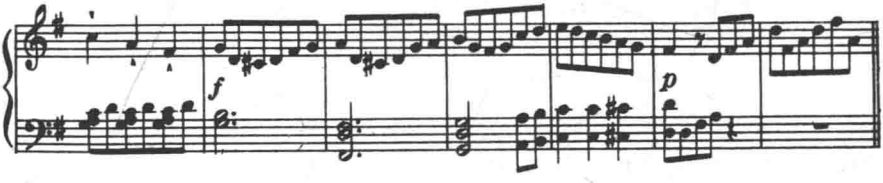
例 225

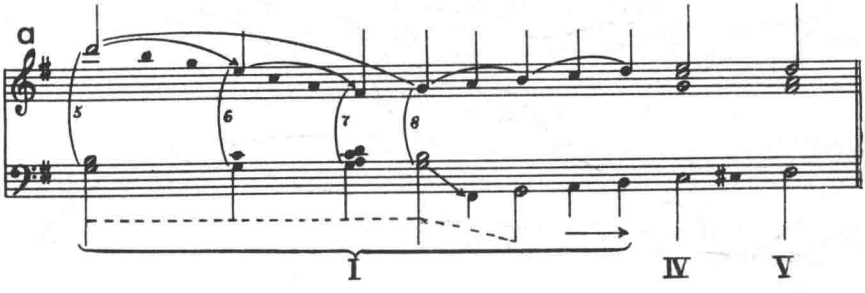


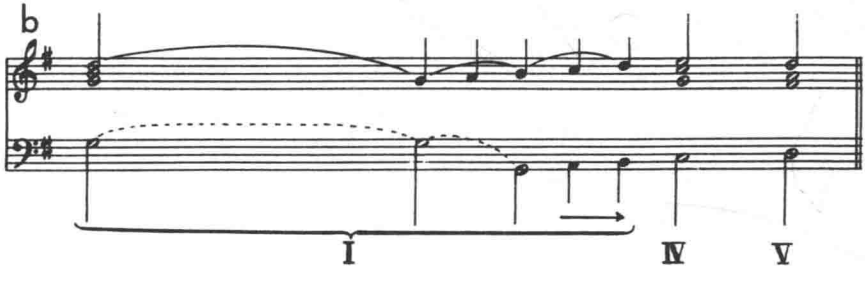
下面再提供贝多芬奏鸣曲(Op.79)中的一个片段,它指出音域转移可影响结构与延长(例 226)。但读者要当心每一个七度运动自动解释为一个声部的音域转移;常常概括这七度的两个音实际上属于用多声部构思的不同旋律声部。在亨德尔的乐句(例 227、228)中,小节最后的四分音符中 D 与 C 不属于同一声部,而代表两个不同的声部。D 是一个五六和弦的中声部,C 是前一个和弦 D 的上声部音。在巴赫的例子中,第 2、3 小节的声部进行指明,C 并不引向下七度的 D 而是到下一小节末的 ♭B。另一方面,第 3 小节开始的 D 是来自 ♭E 的内声部音,它是走出 ♭B 和弦内声部的运动的开始,延迟了从 C 到 ♭B 的上声部进行,可再次看到,在下结论以前重要的是认识整个乐句的真正声部进行。

例 226

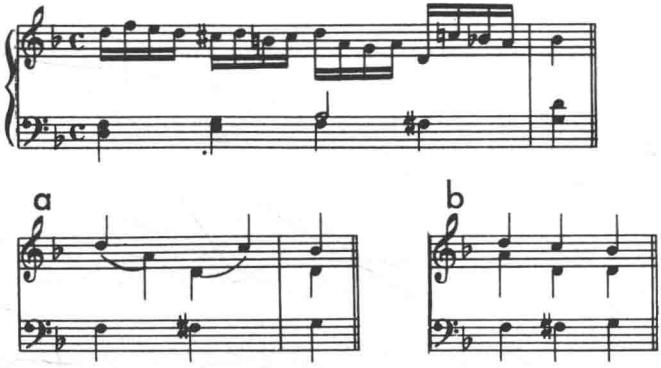




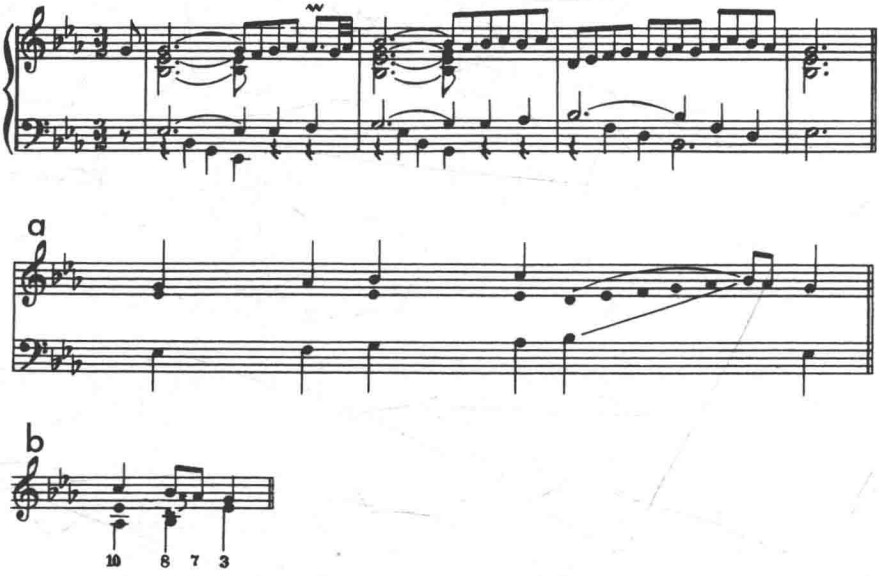




例 227

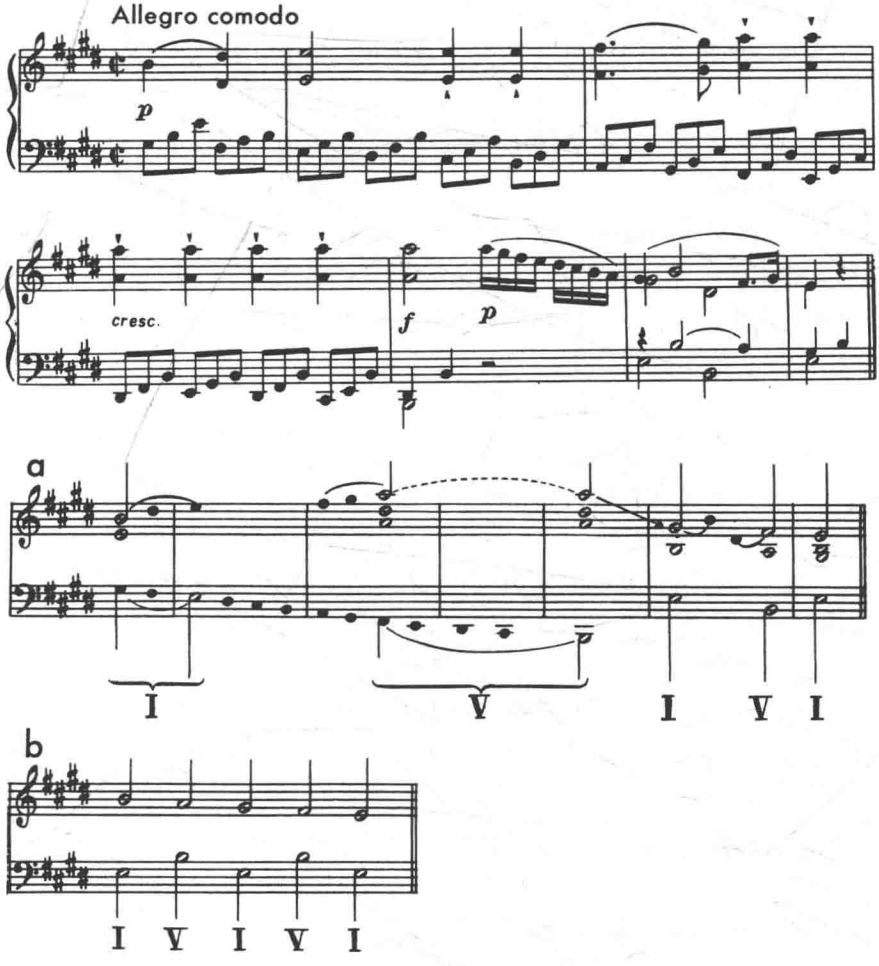


例 228



在离开音域转移的问题以前，可考虑贝多芬奏鸣曲作品 14 第 1 号的最后乐章的开始处（例 229）。在从 B 上行七度到 A 的运动中，可听到通过音程转位的音域转移。还可注意到一种新技巧，因为二度 A–♯G 音程扩展到被填满的九度。这样在前述造成音域转移的技巧中要加进音程扩展。除了它的旋律延长外，这片断的特点是在听到结构旋律以后，才到达结构低音 E 与 B；低音线条表示从 Ⅰ 与 Ⅴ 出去的内声部运动下行到和声的根音。

例 229



5. 延长的对位

回想第三章中纯对位概念的定义与说明，学生现应集中于所讨论的音乐中的对位配置。这些声部进行已在不同阶段用图的形式来说明；这些图说明了某些纯对位技巧及进行如何在实际作品中显示为延长并复杂化。

作品中的对位常定名为“自由”对位。正如用纯对位来代替严格对位一样，也想有能代替这“自由”对位的术语。这个术语有助于达成普遍共识，当接近创作时就遇到了完全不同的对位类型。在此信念的基础上学生完全会问为什么需要学习“严格”对位，如果以后要“自由”为什么先要“严格”？

为何不立即确定作品中所遇到的“自由”对位呢？如果教师不能解释所谓严格对位的理由及意义，这些问题就完全有理由存在。

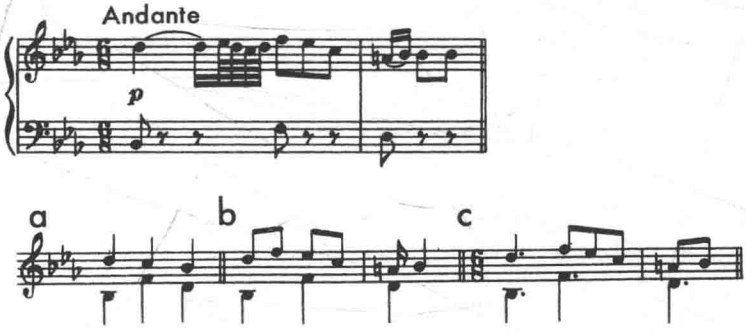
学习它的理由及基本意义在于它与所谓“自由配置”的关系。这关系已被确立，不能被怀疑。前面各段已在一定程度上说明了它，在以后会更为明显。但即使在现阶段读者也会欣然同意“严格”写作不会被自由创作所代替。根本不是“严格”与“自由”的问题，而是纯对位或未延长的对位由于包括新因素而被丰富和复杂化的问题。这新因素将称为延长因素。所谓“严格”对位仍然是所谓“自由”对位的基础；两者在结构与延长的基础上相互联系起来。因此更确切地说是纯（或未延长的）对位与延长的对位；后者是前者更高度发展的分支。

前面关于音程转位与扩展的各段已表示旋律延长是七度或九度运动的原因。这种延长或扩展或修改，但基本不改变某一特定乐句基础对位配置的进行。这配置建构在纯对位的原则上。此外，还认识到由于增加了对位可使旋律延长变为对位延长；这意味着使用这种或那种类型的旋律延长，对位可呈现为延长状态。也应记住现在纯对位进行常与和声进行相结合，这事实本身在一定程度上改变了纯对位的外观。但尽管有和声进行，纯对位的原则仍清楚地起作用。

现可详细研究纯对位与延长对位的关系，并可表明具体对位性质的延长。

第一个例子是莫扎特的一个短小乐句，用来说明纯对位与延长对位的相互关系（例 230）。即使这样一个有着七度音程大跳的简单例子，有时也会造成学生怀疑学习纯对位的价值；这似乎合乎逻辑，因此他们不会打算谴责莫扎特的“错误”声部进行。但读者认识到旋律开始于 D 并引到 ♭B，可能不难听到 10–5–6 的音程进行，将它作为这小乐句所根据的对位进行。这基本对位进行，纯对位的代表，与例 230 中所出现的这乐句之间的“距离”，可在图 a、b、c 中说明。图 a 表示基本对位进行。图 b 指出其延长及音程概括装饰以及 ♭B 的倚音，图 c 将上声部 F 音从 ♭B 上面的位置移动，造成了低音 F 上面的 3 个八分音符音型。可认识到三度的这些装饰（图 b）造成了七度的外观以及从该音程的跳进离去。因此，这七度是通过旋律延长过程而导出的，也是 10–5–6 进行的复杂化。在作为它的基础的进行中，它有着清楚的延长功能。七度复杂化并延长了，但它决不干扰或使基本和声进行偏离方向。

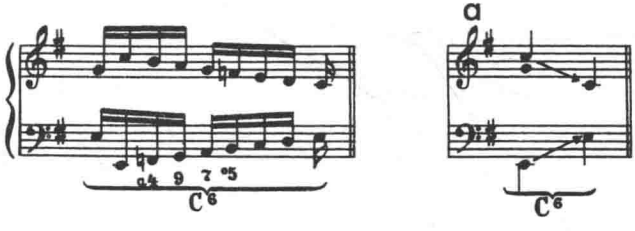
例 230



因此，如果出现了作为代表纯对位技巧的基本对位配置延长，所谓“自由”对位就是可能并合乎逻辑的。如反复看到的那样，作为从基本进行中诱导出来的旋律与对位方向的保证，它使最大胆的对位构思不仅合乎逻辑，艺术上也有此需要并富有趣味。

使延长的对位成为可能的另一有力因素（有时甚至代替了基本对位进行的力量）是那已经说明过的和弦延长的建构原则。在纯对位中还没有更高的原则将一系列音程或和弦有机地结合在一起。声部进行与方向的问题是唯一的主动原则；一切都取决于清楚明确的声部进行。但如果一种进行给一个和弦以表现力，那么在声部进行问题之外，是更高结构意义的因素来说明音程与和弦的功能（例 231）。

例 231



通过不同音域的两个六和弦之间的相反运动，清楚建立了 C 和弦第一转位的延长，一个和弦内的运动方向是如此清楚以致于即使连续三个以上的不协和弦也不会阻碍这有意图的进行。与纯对位相反，这里是和弦延长而不全是单个音程与和弦间的声部进行，它是所有音程（或和弦）所从属的

结构因素，不论协和与否，在 C 和弦中它们的经过和弦功能是明显的。在这主导和弦的保护下，对位失去了其仅有的义务，因此可生存于延长的形式之中。在许多乐句中，包括例 230 所引的例子，基本对位进行可给予一个和弦以表现力。由此赋予特定的进行更多的结构意义与统一性，并使纯对位的润饰与延长更为合乎逻辑（例 232、233）。

例 232

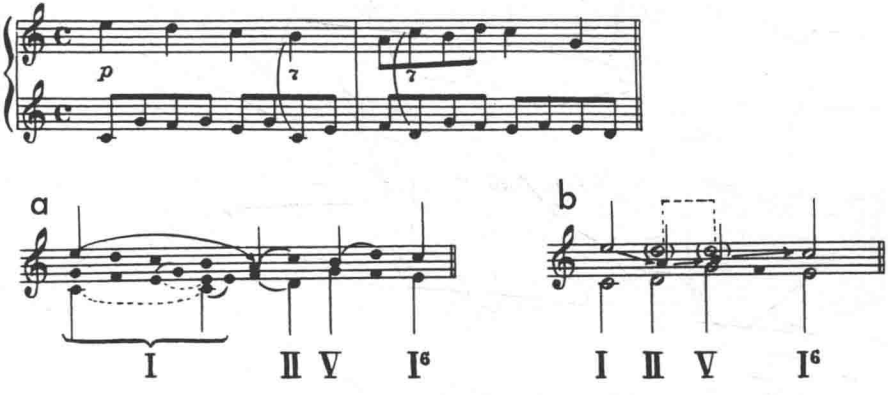
例 233

在这种使 A 和弦（巴赫例）与 G 和弦（莫扎特例）具有表情明确方向的基本对位运动的基础上，单个的声部可表现其旋律及动机的个性。在巴赫的片断中，低音中为转移音域目的的七度向上跳进，延长但并未阻碍从 A 到 ♯G 的进行。后面的不协和音程 ♯F–E 通过上声部进入内声部 E 的运动而出现，并使用低音中的邻音 ♯F 来加强 ♯G；最后的七度是装饰七度。所有这些进行都是作为基本对位进行 8–10–10 的分支，从整体上表现了 A 和弦。这延长使该进行更富有趣味，但本身附属于其所激发的冲力。在莫扎特的乐句中，第 3 拍的“独立”声部进行是如图所示的和弦延长，由于使用完全与不完全邻音而形成。

乐句的基本对位进行及其方向可通过在个骨架中移动的和声进行而得到进一步强调。主要的是要记住，基本对位进行的方向及意义越清楚，这基本方向的润饰及延长就越可信。此外，和声骨架可有助于这运动基本方向的清晰度及目的。

舒曼“旋律”的开始可作为这一点的佐证(例 234)。读者将纯对位的原则记住,会马上对第一小节及第二小节中两个“未准备”或更确切地说是“自由进行”的七度状况提出疑问。在和声骨架 I－Ⅱ－Ⅴ－I 中,上声部从 E 移到 A(Ⅱ的内声部),并经过 B(Ⅴ的内声部)到达 C;这样,旋律如它所示表明了下行三度 E-(D)-C 的延长。第 1 小节第 4 拍上的 B 音是经过音;B 的对位,低音 C,其作用像保持 I 的低音的持续音;这样出现在 I 的延长内的“自由进入”七度 C-B 可作为延长的七度。低音 C 音清楚地走到Ⅱ的低音 D;这 D 同时作为旋律装饰音 C 的对位出现。这样旋律延长造成了第二个自由进入的七度,增加了对位的趣味及色彩,但又毫不偏离或阻碍基本进行与方向。执行并形成基本对位进行骨架的和声进行 I－Ⅱ－Ⅴ－I 布置在各关键的地方。

例 234

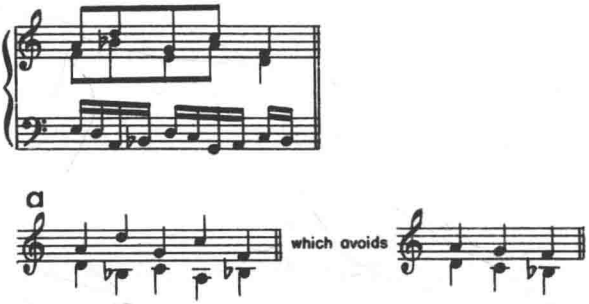


读者的注意力现必须转到作为纯对位的简单延长的不完全邻音或倚音的用法。有时会连续使用,如下例中所见(例 235)。

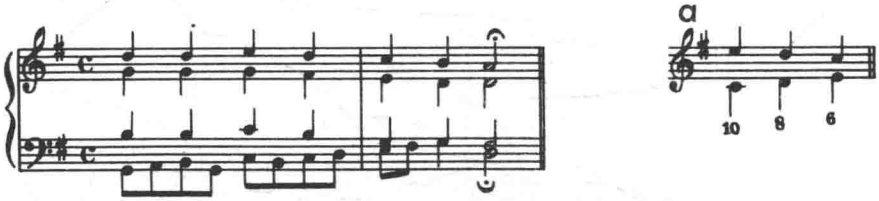
使用完全邻音也可引入延长对位,如巴赫圣咏的两个乐句所示(例 236、237)。在第一例中,低音中的 D 通过围绕 C 的邻音运动而被延迟;这延迟造成基本 10-8-6 进行的延长。同样,在第二例中延长低音的邻音运动造成外声部两个四度的连续。这些四度是十度的延长,实际上代表主和弦内的基本对位进行。[①]

① 通过混合各类的步骤(见第三章)学生对这两例的声部进行已有所准备。

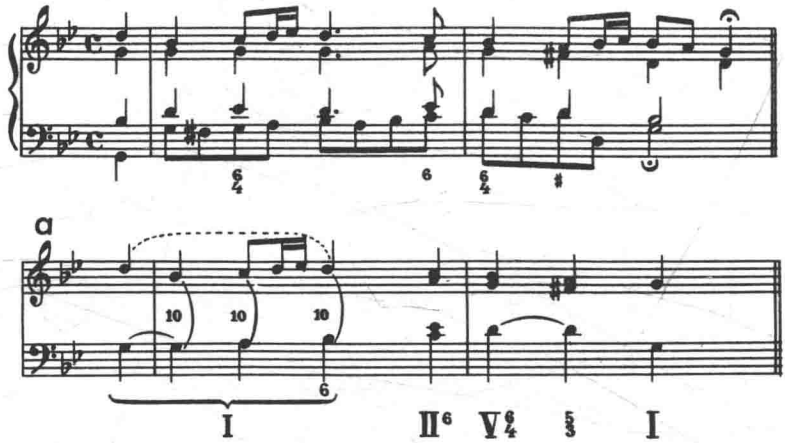
例 235



例 236

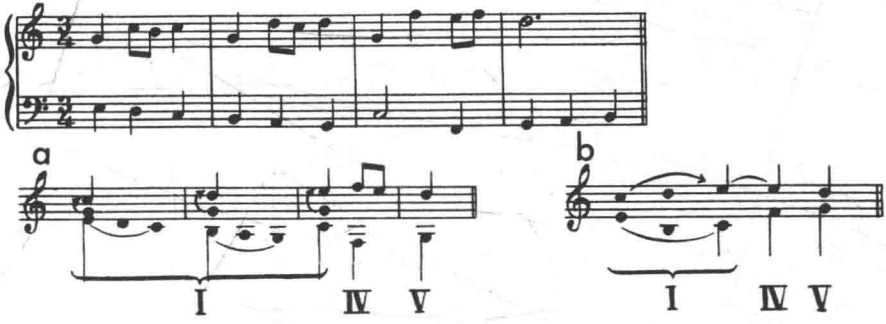


例 237



在下面亨德尔的例中,音的位移带来了第 3 小节的延长对位(例 238)。在上声部从 C 走到 D 的首两小节中,对位可不需注释。这些音分别在第 1 小节及第 2 小节第 2 拍出现,导致听觉估计第 3 小节第 2 拍上有 E,它表现出如图 a 所指的声部进行。

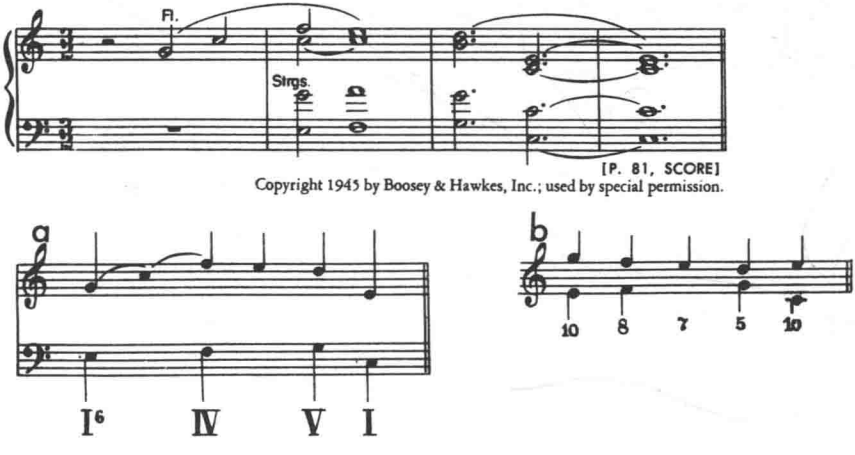
例 238



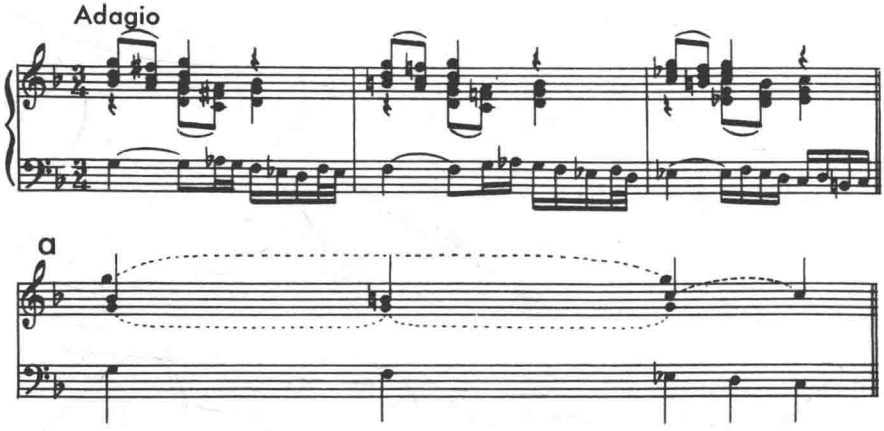
但是就第 3 小节而言，亨德尔将 E 移到第 3 拍，将 F 音作为不完全邻音置于第 2 个八分音符上，正常应带来 E 的第 2 拍被 F 填充，作用是 E 的倚音。于是，开始于 C 的上行线条，其真正目的显得不在真正的低音 C 音上，而在 F 音之上，这移动造成了出现于第 3 小节末的含蓄Ⅳ^7 和弦（见图 b）。音的移位，也造成了如下面柯普兰“阿巴拉契亚春天”短乐句的声部进行。

例 239 各图可清楚指出低音 E 与 F 的移位。最后，引用相隔很远时期的两个片断以表示“存在”基本对位配置能使单个声部具有更大个性。称这种声部进行为独立是误解的，因为它仍然取决于基本未延长的配置，从它才引出了其合理性（例 240、241）。

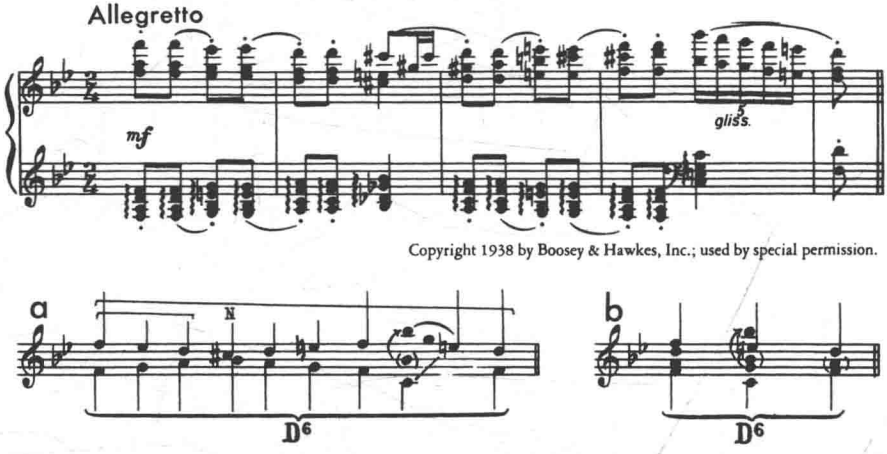
例 239



例 240



例 241



Copyright 1938 by Boosey & Hawkes, Inc.; used by special permission.

以上讨论的突出要点是强调了所谓的严格与自由对位类型，或者如此处所称的纯粹的未延长对位与延长的对位。纯对位仍然是作品中出现的对位进行基础。因此纯对位的原则并不直接用于创作，而用于其结构背景或基础。通过基本对位方向的润饰及迂回，出现了延长对位，并如该术语所指，它延长但并不代替基本方向。

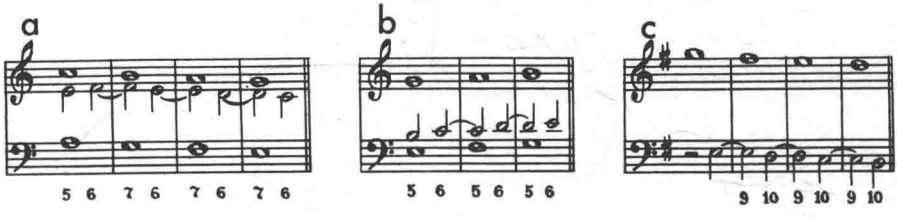
在试图理解纯对位与延长的对位之间的真正关系时，必须区分能产生延长的对位的因素（也即产生纯对位延长及润饰的先决条件）以及真正对纯对位的延长起作用的因素。一方面包括代表纯对位技巧的基本对位进

行的明确目的及方向。可由和弦延长及和声骨架来造成这种目的及方向的明确性(但常只进一步推动)。另一方面所讨论的,实际对对位的延长形式起作用的力量是旋律延长及专门对位延长,如倚音与音的移位,其他则将来再说。

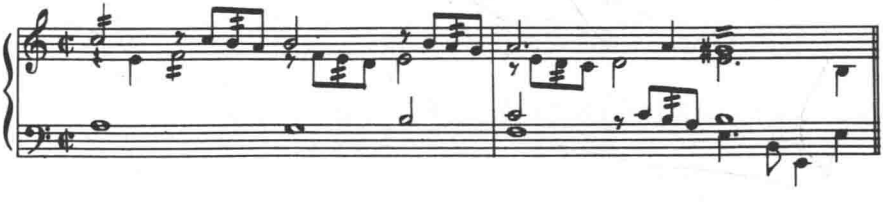
七、纯对位技巧的连续使用

很自然在实际作品中许多纯对位的技巧及进行应以几乎未延长或只稍稍音型化的形式来表现。在纯对位进行中,可直接应用于创作的是第四类基本对位。例 242 中,如 a 中所见的 7–6 技巧,可在威廉 · 伯德的《索尔兹伯里伯爵[①]》中找到相应运用(例 243)。在莫扎特奏鸣曲第一乐章中的一个片段中,这种技巧被用在外声部(例 244)。例 242b 中的 5–6 技巧,以稍稍延长的形式(音域转移)出现在 G. 戴姆勒[②]咏叹曲的乐句中(例 245)。巴赫平均律钢琴曲集第一册 E 小调前奏曲为我们提供了一个如例 242c 所示的 9–10 切分技巧的范例(例 246)。

例 242



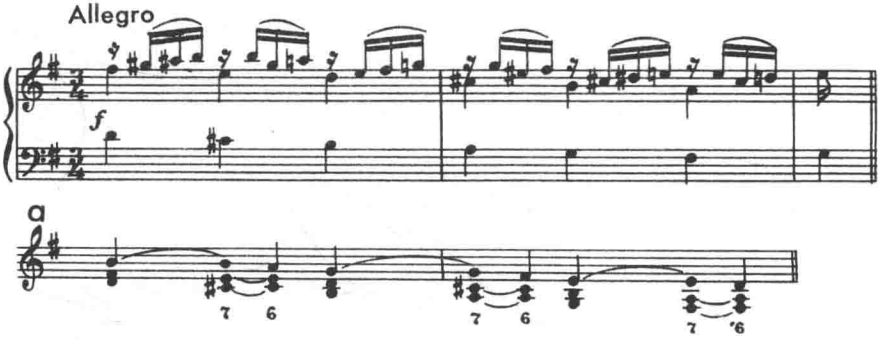
例 243



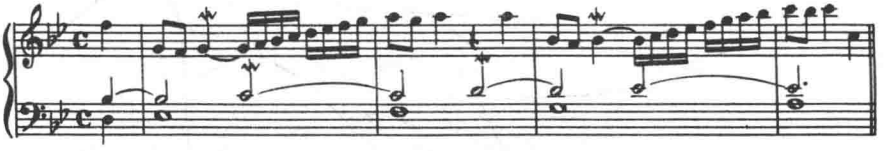
① 布尔德(WilliamByrd, 1542~1623)英国作曲家,泰利斯的学生,作有大量宗教音乐及键盘乐曲。

② 姆发特(GottliebMuffat, 1690~1770)德国作曲家,福克斯的学生,曾任维也纳宫廷管风琴师。

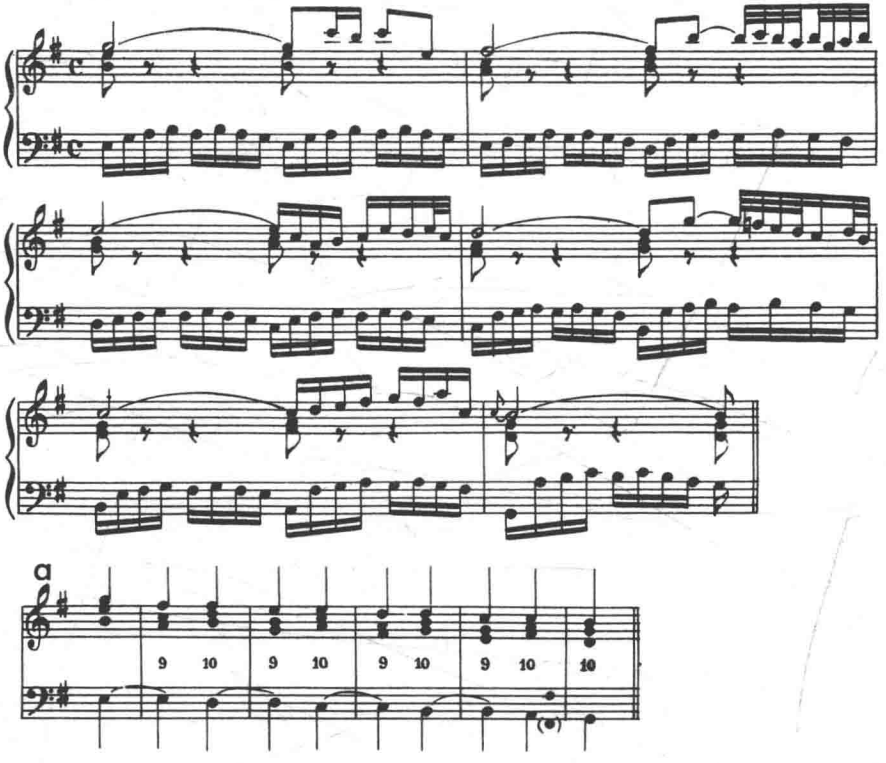
例 244



例 245



例 246



八、声部进行的认别

迄今已引用了不同的主题及乐句来解释各式各样的延长类型并表明它们在作品中的实际使用。但在绝大多数情况下，选择它们的目的是想说明具体特点及技巧的用法。已告知学生应寻找什么。如果在下面各例中他想积累经验并总结收获，那么接触新的音乐段落，目的不在于寻找一种固定技巧而是开放思维与耳朵让音乐充分表现自己，这样的做法将会带来帮助。即使在这相对早期阶段，也不能太多地强调学生必须注意将知识与概念强加在音乐上。更好的做法是对音乐的组织不作出结论，不能用一知半解的听觉方法将作品当作试验地。

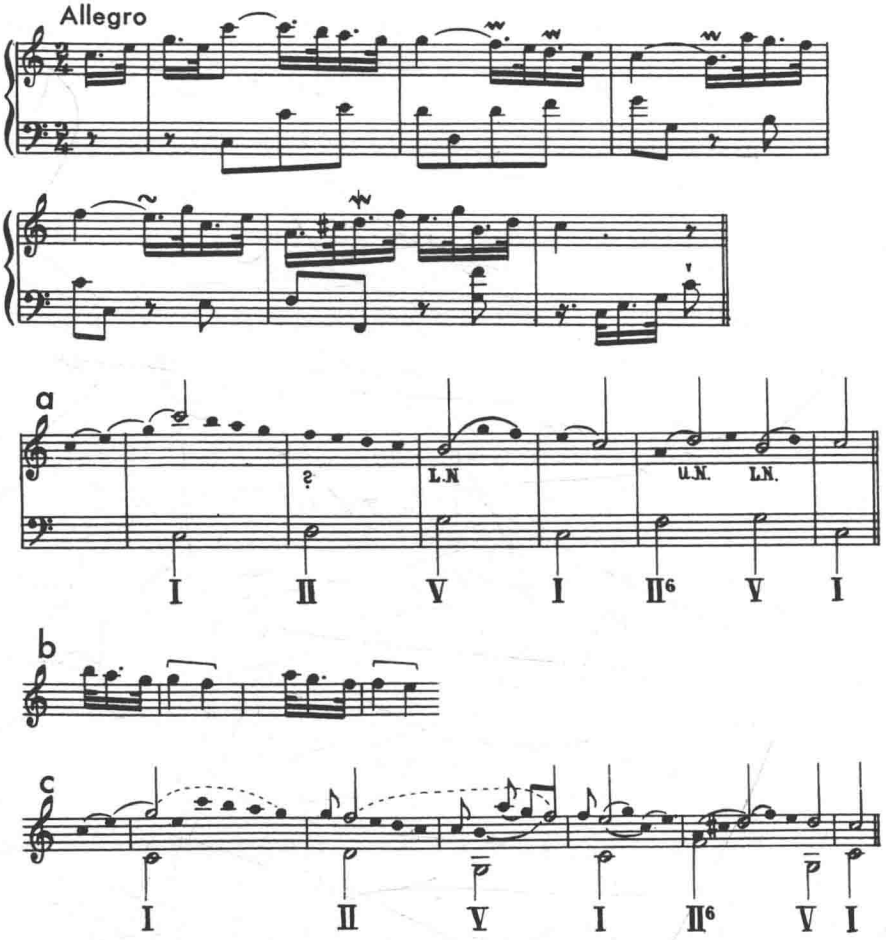
同时也会出现新问题，这在下面将作初步的考虑，所有的讨论将仍然详尽并以“慢动作”进行。一旦学生的结构听觉能力充分成长以后，就可能省去许多说明，因为届时就能够听取并理解许多延长的意义，只要它们存在。

在企图追随一个主题的声部进行的时候，学生常常在开始时遇到困难。虽然和声骨架与低音的方向通常是向听众暗示其意义的首要因素，有时会难以决定上声部的方向及其与低音的关系。特别是旋律第 1 个结构音的位置可能出现某些问题。到目前为止，各个例子都是精心筛选以避免在第 1 个结构音进入方面有什么问题。事实上，对于第 1 个旋律音或第 1 小节的下拍音（在可能的上拍之后）就是第 1 个结构音不会有什么疑问。

但是，如第二章所指出，旋律第 1 个音不总是第 1 个结构音。在决定结构方向以前，学生应仔细将音乐作为整体来聆听；许多情况下必须听好几遍，才能对于结构性质以及其延长作出肯定的结论。不管下面各例的第 1 个结构旋律音在第 1 拍或任何另一拍上进入，引用这些片断并非用来单独讨论该问题。它们的作用主要是总结已经掌握的细节，并给听觉及内心以新的说明。

第 1 个例子让我们讨论海顿的 C 大调奏鸣曲第 21 号（例 247）。必须从开始就弄清楚的因素是低音线条，它指出两个和声进行的骨架。但上声部以及其跳进与上下运动的细节可能带来若干问题。首先的问题是第 1 个强拍 G 与第 1 个和弦概括运动所指向的高音 C，哪一个是第 1 个结构旋律音，在处理这问题以前，必须肯定第 1 个结构的上声部音。旋律或主题就从这个音开始得到它走向目的地的基本方向。我们已知，旋律的基本方向，也

例 247



称为旋律结构，就是这样与延长可能指出的各种不同方向加以区别的。这样就意味着不是旋律的每一上下行运动都指示其基本方向。回到一开始的问题，G 或 C 那一个音构成第 1 个结构音？应该强调只有旋律的继续才能回答这问题，而非第 1 小节本身。由于只有作为整体的旋律才能指出其结构方向，集中在一两个小节上所作出的结论往往证明是错误的。如果第一次聆听，学生心中得出两个答案（在本例中意味着他考虑 C 与 G 同样可能是第 1 个结构音），他应跟随每种读法而到其逻辑的目的地。在这情况下这种步骤会表示出，认为 C 或 G 为第 1 结构音，所得的旋律结构不相同的。

即使读者已立即决定只有一个音与一种方向是合乎逻辑的选择，为了训练听觉和音乐判断也建议研究两种读法。假定 C 是第 1 结构音，就首次听到，从 C 移高八度到高音 C，旋律从该音又下行九度到第 3 小节的 B（二度的扩张）。在主音 B 及 C（内声部叠置）上的装饰以后，于第 4 小节结尾又回到了 C。从 C（第 4 小节）起旋律轮廓引到上邻音 D，再到低邻音 B，最后到第 6 小节的 C。这种读法作为整体在图中示出，表示上声部延长了围绕 C 的结构运动（图 a）。

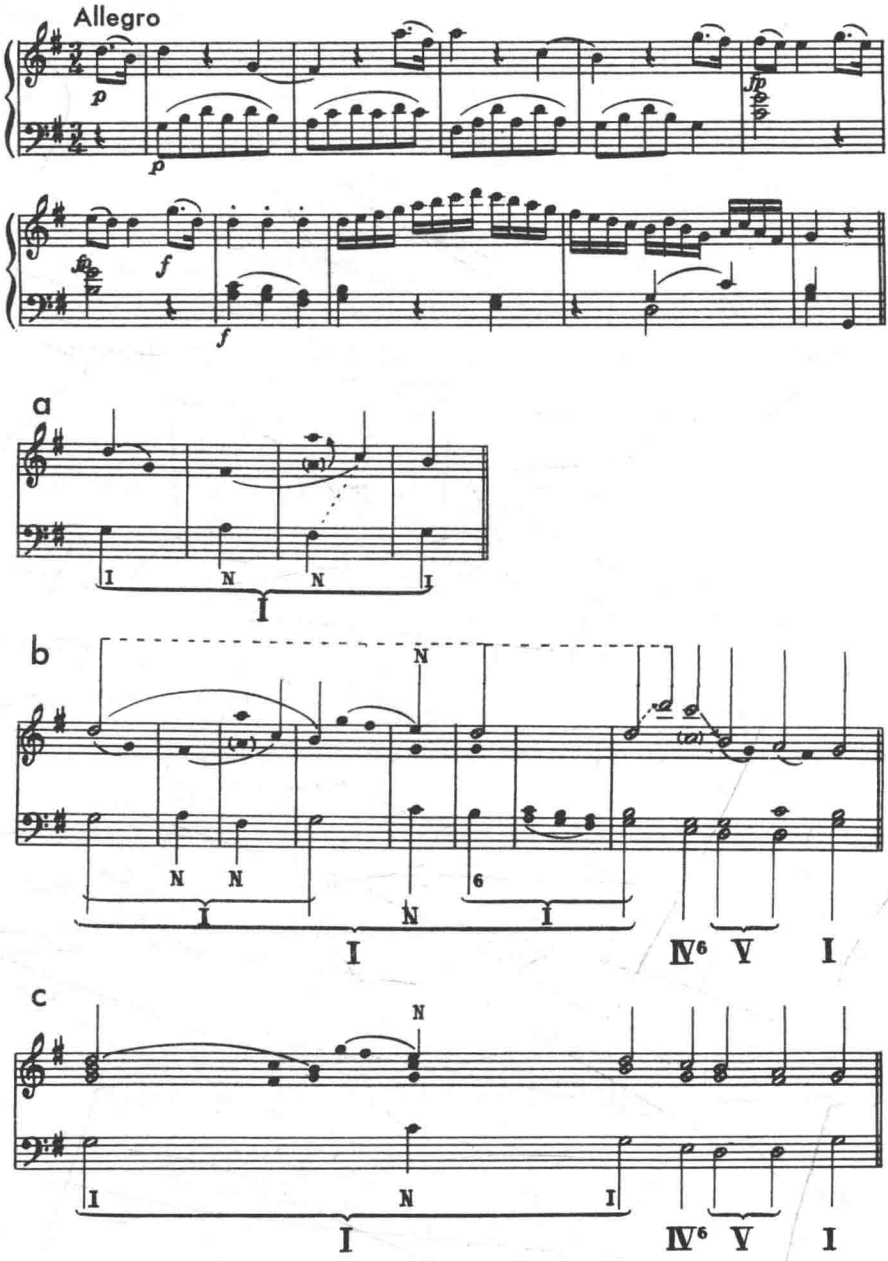
事实上，问题是Ⅱ是唯一的和声，其上声部是由旋律延长所造成的 F，虽然它本身会这样出现，但在这特定的主题中，可听到旋律结构音与其和声低音的完全相应。总之，听觉显示了第 1~2 小节与第 3~4 小节的旋律运动表现了被上述指定读法所完全忽视的肯定旋律平行现象（图 b）。它表现为这种平行现象将 G-F-E 音在结构上连结在一起，G 是第 1 小节第 1 拍保留下来的音，以及第 4 小节 E 明确经过 D 下行到最后的 C，造成了结构线条 G-F-E-D-C，又加强这种现象。它继而显示出第 1 小节的高音 C 是从中声部移到上声部的，并且到 B（第 3 小节）的运动开始于 B，是进入 V^7 内声部的运动，F 保持为该和弦的上声部（图 c）。

以上有关旋律延长的讨论就不必要进一步解释图 c 中所指出的延长了。对于怀疑第 1 个结构音的人，通过两者之间的比较已证明第二种读法将 G 解释为第 1 结构音，是有信服力的代表了主题的结构方向，尤其有两个因素使得第二种读法的正确性得以明确。第一个因素是第 1~2 小节与第 3~4 小节之间造成了级进下行运动的旋律平行现象。它们形成的和声与旋律结构之间的对应，又强调了下行线条 G-F-E-D-C，这是另一个明确的因素。相比之下，图 a 的第一种读法似乎是被迫而人为的。它假定高音 C 是第 1 结构音因为它是相对的重音。因此忽视了作为旋律基本方向的主要因素。平行现象，并继而迫使第 2 小节的上主音和弦担任类似经过和弦的任务。

或者读者一开始就将 G 认为是第 1 个结构音，但是，重要的是要意识到假定一种读法为正确而另一种则是错误的理由所在。因此，建议学生始终要小心衡量每一种可能性并要为自己确定的读法找出理由。这对将来更微妙、更长的例子是有帮助的。

在下面莫扎特 G 大调奏鸣曲的例子中，第 1 小节的 D 被看做是第 1 结构音可能没多大疑问，但听取旋律的结构继续会有些困难（例 248）。很清楚，主和弦在整个 4 小节中扩展，本身形成一个小乐句。在试图听取这些小

例 248

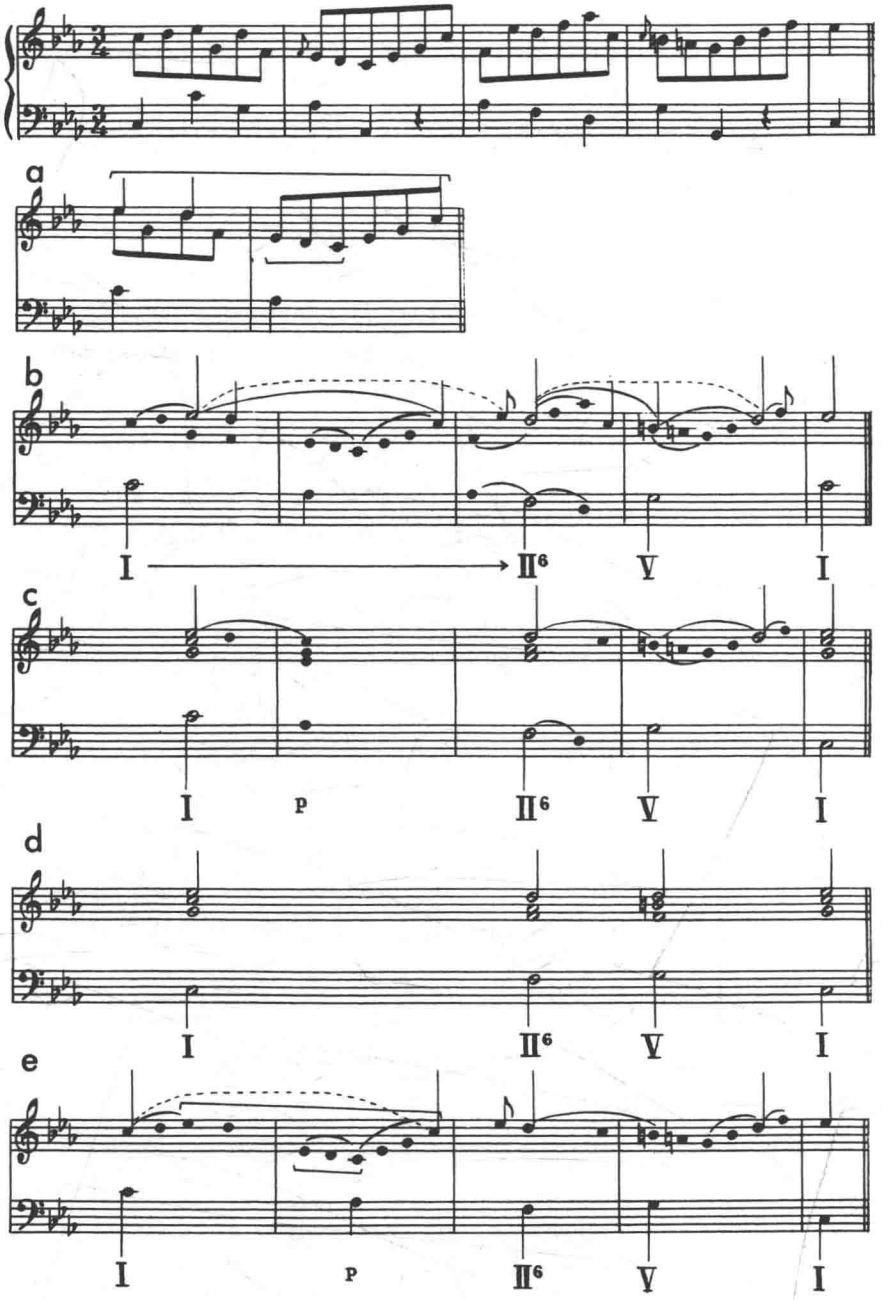


节中的旋律贯串性时，可认识到上声部从D跳进进入中声部G音，引到下一七和弦的中声部♯F音；第2小节末与第3小节一开始的小动机回答了这第一动机。但它的结构意义是什么呢？进一步聆听可听到从C到B的下行结束了这小乐句。现在理解到♯F是属七和弦的内声部，其上声部为第3小节的C引到了B。这样，刚才述及的小动机是移到上声部的内声部（叠置）。这一切均在图a中示出。只要在“原有”位置演奏小动机A-♯F-A就可认识到莫扎特的高音区的延长使这乐句如何更优美了；这动机也延迟而增加了D到C进行的趣味。

继续下去可发现第一个结构上声部音D在第6小节再次出现并保持到第8小节。E为上声部的C和弦（第5小节）作为延长的G大和弦（第1~4小节）的邻音和弦出现；这样D在上声部的主和弦，其延长比我们起始所想的更进一步；它扩展到第8小节，从那以后显然有一个上声部D-C-B-A-G的延长下行，由Ⅰ-Ⅳ^6-Ⅴ-Ⅰ所支持。这样就有整个的声部进行图（图b及c）。现在首4小节呈现为的附属于主要延长的延长（比较两图）。三度的旋律运动是进入内声部的运动；这三度由第5小节邻音E之前的装饰三度所回答。也注意通过音域转移的下行结构线条的延长（第8、9小节）。虽然已观察到延长会分散成较小的延长，这主题表明了相当复杂的例子，它对我们结构听觉的能力提出明确的要求。尤其在巴赫的旋律中可以发现调性旋律的一般特性，其复调表现。它们外形的起伏特性是由那些经过出入内声部的跳进或级进运动所造成的。在这种关系下请看下例的开始处（例249）。

在讨论作为整体的这一主题以前，可暂时集中于首两小节。因为它们显示出极清楚的旋律复调概念。在第1小节中，从♭E到G以及D到F的两次跳进到内声部的运动以后，D（第3个四分音）在第2小节最后的八分音符C得到继续，这样完成了一个下行三度E-D-C。但在此出现时，内声部造成了下行三度的缩小（图a）。这不再是延长的延长，而实际是延长内的延长。它总的是一条旋律，但它进入重属和弦的内声部音区与两个不同声部中所出现的下行三度一起产生平行现象，再次表现出这种旋律不是纯横向概念的结果。后面的小节证明，从整体考虑起来，这下行三度是进入内声部的运动而♭E保持为结构音。这♭E移到D，由Ⅱ^{6}支持（第3小节）：从该处另一个下行三度分支引到Ⅴ的内声部B。在进一步缩小过程中旋律在回到结构音D以前继续再次下行三度到G。然后Ⅴ处于以♭E为上声部的

例 249



Ⅰ之前。低音中的♭A（第2小节）防止了C的重复，为此乐句提供了补充色彩；所造成的♭A七和弦，作用是Ⅰ与Ⅱ^{6}间的经过和弦。也饶有趣味的是第3小节中旋律的复调表现。第一个F是内声部音，♭E是结构音D的倚音，F与♭A音代表Ⅱ^{6}的内声部音的上方位置，该小节最后的音C是从D经过C到B的内声部运动的一部分（见图b、c、d）。

可能会产生问题，为什么不将第1小节第1拍的C解释为第1个结构音（图a）。

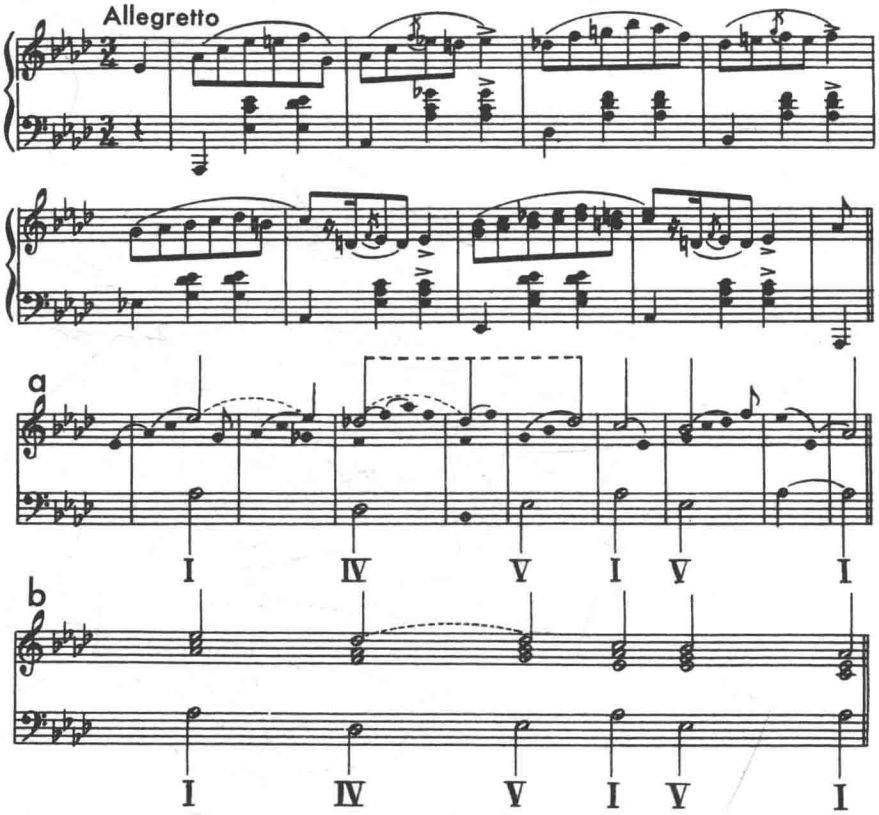
读者会同意，这种读法忽视了将♭E看作为第1个结构音的若干重要因素。首先，它忽视了从♭E及从D下行的两次三度的平行现象，这两个音各自位于其相应小节的第2拍；其次，它忽视了第2小节中强调♭E的小延长♭E-D-C；最后，作为D的倚音，第3小节的八分音♭E，是一种痕迹指出D是从♭E来的。这样可公正的将♭E解为旋律的第一个结构音，它不像以前各例的第1个结构音，是出现在第2拍上。不能太强调说，对学生绝对必要的是对音乐的可能的结构不要有先人之见，去接近它。即使结构及延长似乎很清楚，权衡不同的读法对结构听觉是一种良好的训练。

例如在肖邦玛祖卡舞曲（Op.41，No.4）的片断中，重要的是学生应能解释为什么第1拍的♭A不是第1个结构音（例250）。我们发现从该♭A并无继续，因为旋律进程不再走到♭A。实际上这♭A是内声部音，移到G又回到♭A，停留在内声区，在整个8小节中与G交替。与例247的上拍相比，这玛祖卡表明从内声部到第1个结构音的上行，这是在第1小节的第2拍进入的♭E。

在前面的解释基础上，学生应能理解这些声部进行图以及旋律延长的本质。[①]有趣的细节出现在第7、8、9小节中；似乎最初旋律回到起点♭E，♭E只作为叠置的内声部出现，以后立即放置在内声部的真正位置上，结构连接于是从♭B（第7小节）走到♭A（第9小节）。在延长中也有有趣的对称进行。首两小节表明延长置于结构音之下，而后两小节则出现于结构音♭D之上，然后又再发现有两小节延长低于结构音♭D与C，直到最后小节中延长音在♭B与♭A的上方及下方。这种延长的对称排列造成摇摆的印象，虽然旋律作为整体清楚地从♭E下行指向♭A。

① 第4小节中的和弦，其功能将在第六章内解释。

例 250

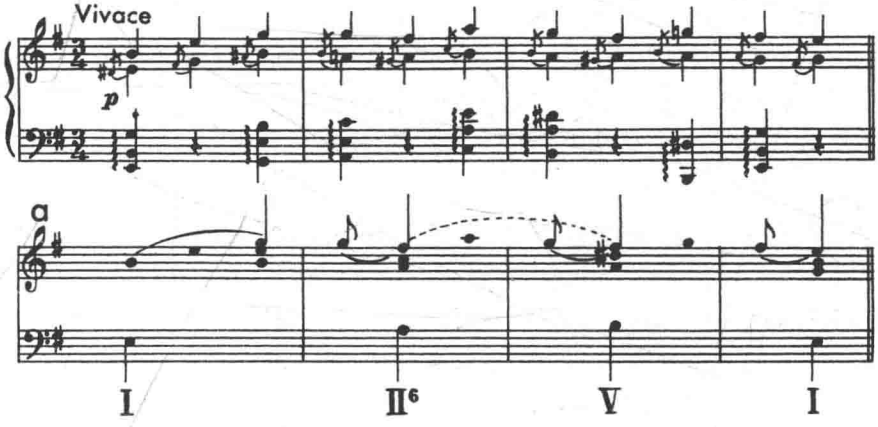


同样情况可在肖邦 E 小调练习曲中找到(例 251)。这里第 1 小节的运动仍含有从内声部到第一结构上声部音 G 的上行,旋律从该处以小延长下行到 E。

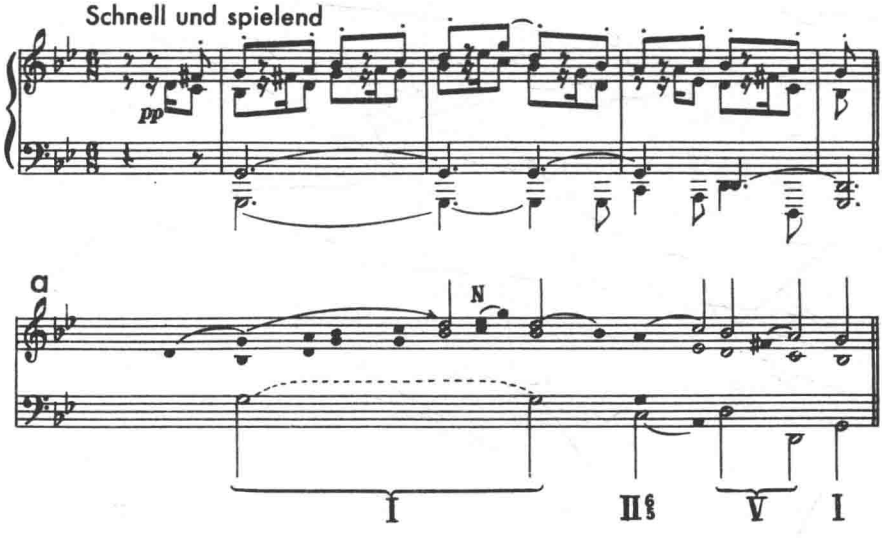
虽然这种第 1 个结构音进入的短延迟常给学生造成困惑,若这旋律音出现于第 2 小节或第 3 小节甚至几小节后,读法就更为复杂。这种情况下,在技术上我们仍面临着同样从内声部到上声部的运动,但是代替了类似上拍的外观,这种更宽广的延长给出延长的结构原则的印象。这种较大的延长定名为第 1 个结构音的延迟。

在最简单形式中这种延迟很易听到与理解,不需要解释(例 252)。持续音技巧使 I 的延长毫无疑问。此外,迅速上行到 D,由修饰所强化,使 D 成为第 1 个结构音并且结构线条从它下行到 G,这里十分清楚。

例 251



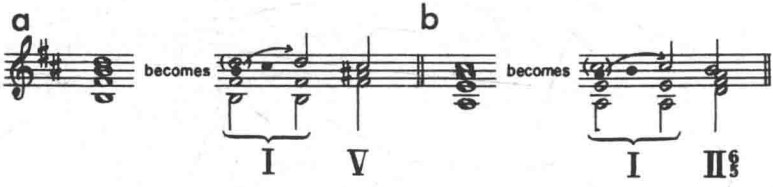
例 252



在这方面可回忆第一部第二章的例 2、3。这些片断的最初上行线条是给出延长的上拍印象的极重要一部分旋律。可能产生问题是，为什么将这些上行线条指作为第 1 个结构音的运动，而不仅说成，从整体来看是个表示上行及下行三度的旋律结构。如果完全以线形方式（即，不考虑和声对位或和弦延长）来聆听这些圣咏乐句，那末在上行及下行线条之间的结构价值

并无绝对差别。但这些旋律很难是以纯横向或线性方式构思的,无论如何,在上述例子中它们是由对位与和声所支持的。在两例中上行到 D 与 C 的三度是延长的和弦的旋律线。任何三和弦都可以延长并用根音、三音或五音作为上声部音。就像纵向位置的和弦总只能有一个上声部音,延长形式的和弦也只能有一个结构上声部音。因此,如果几个旋律音在一个和弦中移动,并有助于延长该和弦,其中只有一个才有结构价值。在 B 小调乐句中,第一个结构上声部音只可是 B 或 D,在 A 小调乐句中只可是 A 或 C。将 D 及 C 读作这两句的第 1 个结构音,其理由是双重的。首先,运动有力地引到这些音;其次,这些音引到下一结构和弦——B 小调乐句的 V 及 A 小调乐句的 5——的上声部音。这样在 B 小调乐句中 D 及 ♯C 之间与 A 小调乐句中 C 与 B 之间存在结构连系;两例中的箭头指出第 1 个结构音的延迟是使用从内声区上行离去的方法。(例 253)

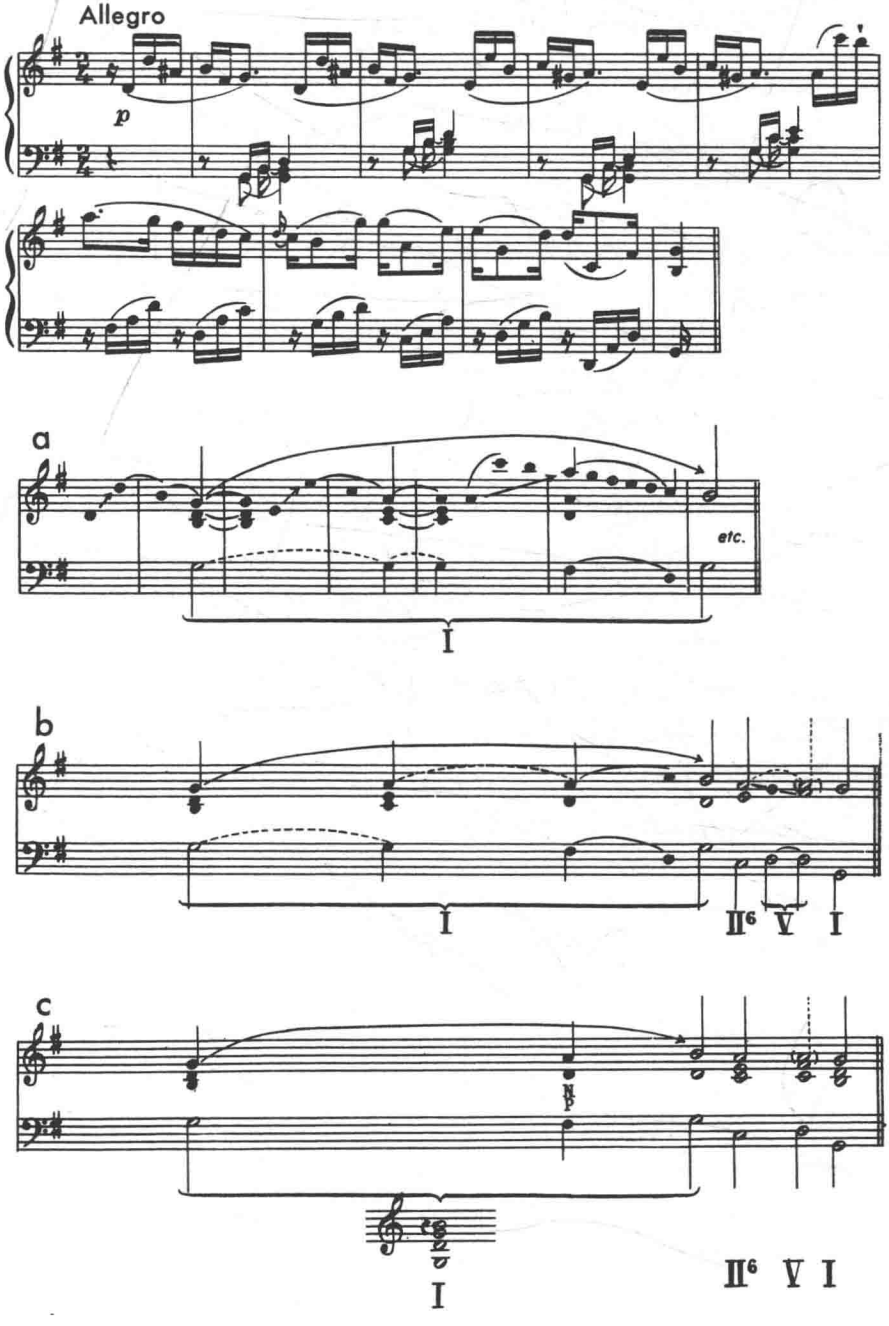
例 253

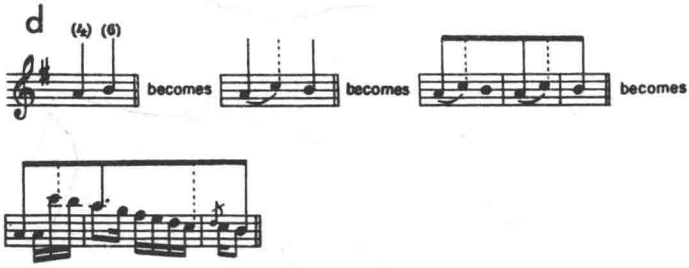


最后,来考虑贝多芬奏鸣曲作品 14 第 2 号的开始,可指出这种延迟可能如何扩展并加以润饰(例 254)。这里引到第 1 个结构音 B 的每个上行三度的音显示为已经延长。使用了将内声部移到上声部,或是(如第 5、6 小节)音域转移的技巧。整个延长的特殊部分在单独的图中示出,因为它构成了极有指导性的旋律延长的例子。再回顾第一部中的两个例子及刚提及的贝多芬主题,可认识这些旋律的结构运动是指向下行。但仍然,结构下行的运动可有强烈上行趋势的特色,尤其是开端。

虽然只有在读者分析过更大段落以后才能完全理解这种延长类型的意义,它的重要性即使在学生训练的现阶段也值得与其他旋律延长分开处理。

例 254





九、作为结构及延长的系统表现的声部进行图

结构与延长之间的复杂关系在所谓声部进行图中得到系统地表现。学生现可充分理解其意义。他们将认识到他们首先象征着结构听觉的过程,回顾前面所例举的声部进行图,我们现在能够获得这些过程的解释及定义。

学生会认为通过这些讨论已本能地认识了音乐贯串性与方向的某些事实。我坚信大多数对音乐有深厚兴趣的人在不同程度上都对结构听觉有天生的才智与能力。本书及其许多谱例的目的就是要挖掘并促进这种能力。

伴随着认识的逐渐加深,整个调性音乐领域表现出两种恒定的相互依赖与相互依存的结构因素:

结构	与	延长
音乐的基本方向		通过润饰、扩展与迂回 形成与个性处理

结构听觉揭示了结构与延长的完全存在及其在创造有机音乐整体中的独特任务。由于它们表现了音乐理解的本质问题,它们的识别应形成音乐教育的重要目的。

虽然我们相信已有的图示可为学生传达符号、音值、连线等的确切意义,但为了完全清晰可见,在书后的术语汇编中将解释主要符号及其意义。声部进行图的最终目的是以系统的方式来解释一个音乐单元的贯串性。但它们决不指出作曲家如何从他最初乐思进行到作品的最后形式。在前面或以后的讨论中决无这种含意。我不相信任何作曲“法”,如果读者认为延长一个简单进行就能创造出有机音乐作品,将是个致命的误解。但我强烈相

信结构听觉可在很大程度上加强创造及演奏的听觉心灵。并且对于音乐家，不论是作曲家、演奏家或教师，理解结构听觉对于渗透入音乐作品及结构的问题是有价值的。

十、延长的练习——结构听觉训练

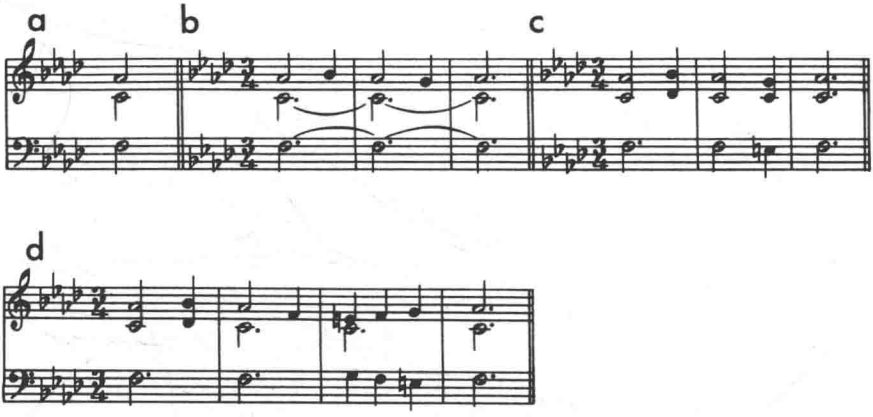
在所谓结构听觉训练及布局的过程中，对学生而言重要的是要按照从基本结构到实际作品的先后顺序来演奏并解释声部进行图。在演奏每一个连续阶段或之前，应按其意义与作为整体的单元的关系来试图解释每一种延长。

在这种工作的要求下，心中记住两个目的。其一是遵循从基本结构引向最后的作品的连续阶段，这练习可提供有用的听觉训练。结构及其第一次延长——例如可回想例 219 图 b——可以不用固定节奏形式来演奏。然而，图谱是最大可能地接近实际作品的，（图 a）因此建议更清晰地演奏其真正作品的节奏。其二，要突出作为创作技巧的延长的本质。因此我们强调了它的一般价值，以与特殊乐句中的用法相区别。

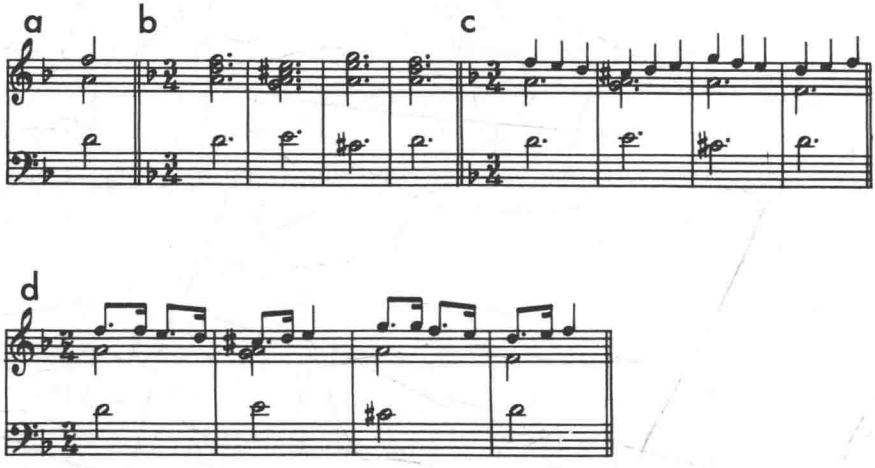
为了进一步理解音乐方向的问题，学生不仅应获得听觉能力而且要有对小或大的音乐单元的布局能力。在此，延长的练习将会带来帮助。这种练习的开始已在前面所给的键盘练习中已接触到。现将指出进一步的练习，考虑到学生在旋律延长方面的经验。下面若干练习受到前面已讨论过的某些片断的影响，但所选的延长的节奏模式是自由形式的。这对于通过真正音乐的“再个性化”来创造练习是有必要的。这种练习，与前面的相反，意味着作品中延长技巧的抽象化，因此不建议通过我们心中已有的实际片断来研究下去，因为可能造成作品是从练习中发展而来的印象，这是完全错误并会引入歧途的。这种练习只起结构布局的作用，在创作中决不可尝试。它们构成了产生节奏形式的某种延长技巧，也和五指练习一样不是创作。但是，如果——也常会发生——这些练习促进了即兴或创作的最初意图，就有了双重目的：一方面可理解已存在的延长技巧，另一方面鼓励了创造性的工作。

为结构布局的目的下面提供几条练习，先指定基本和弦或基本结构进行，随后是简短乐句形式的延长，应由学生解释并肯定这些延长及其确切的状态。所有练习应在不同的调上演奏（例 255~263）。

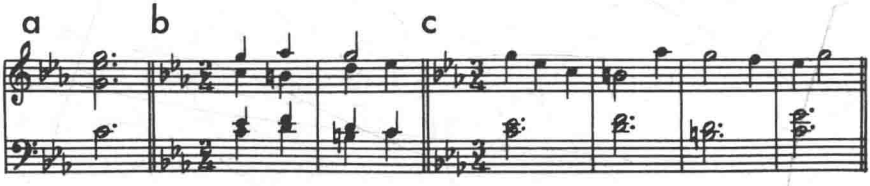
例 255



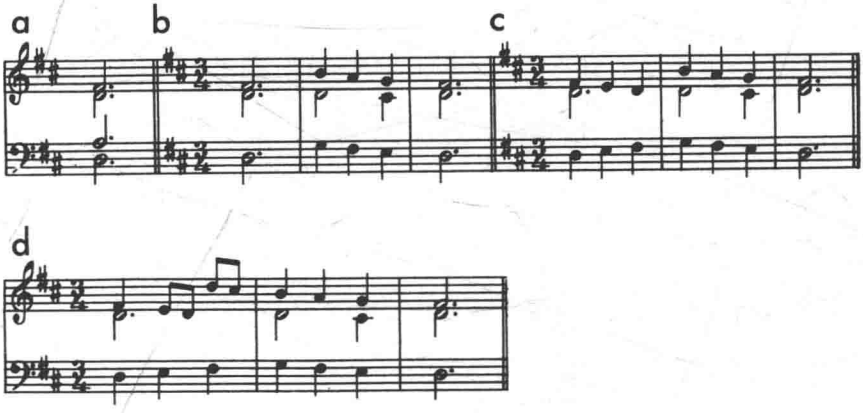
例 256



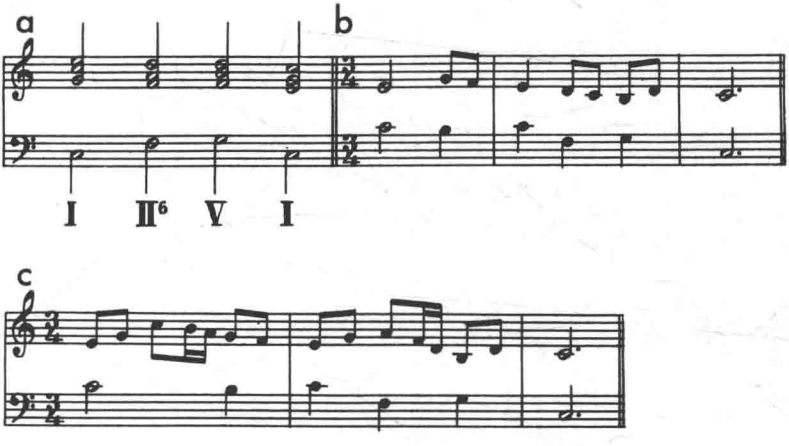
例 257



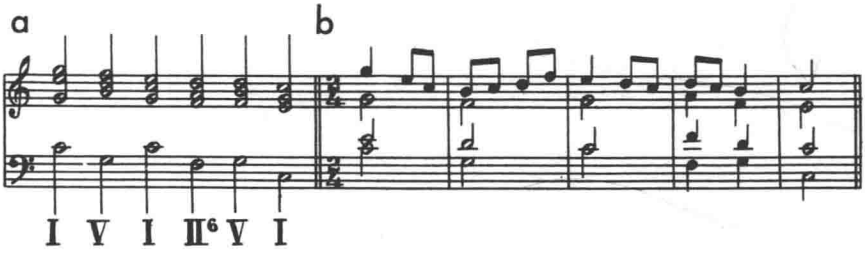
例 258



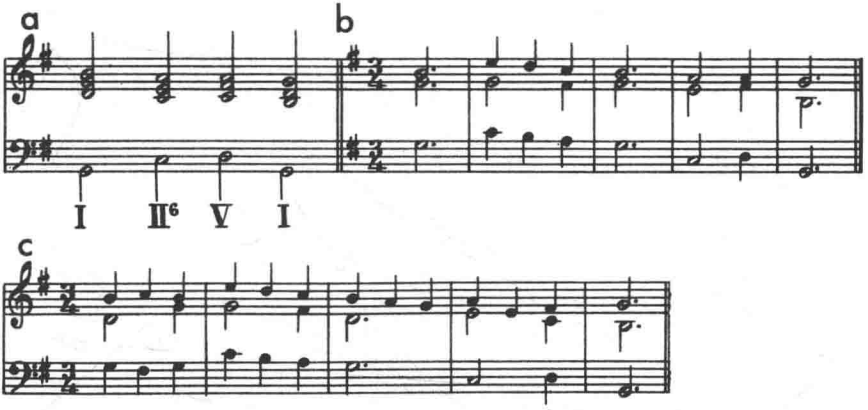
例 259



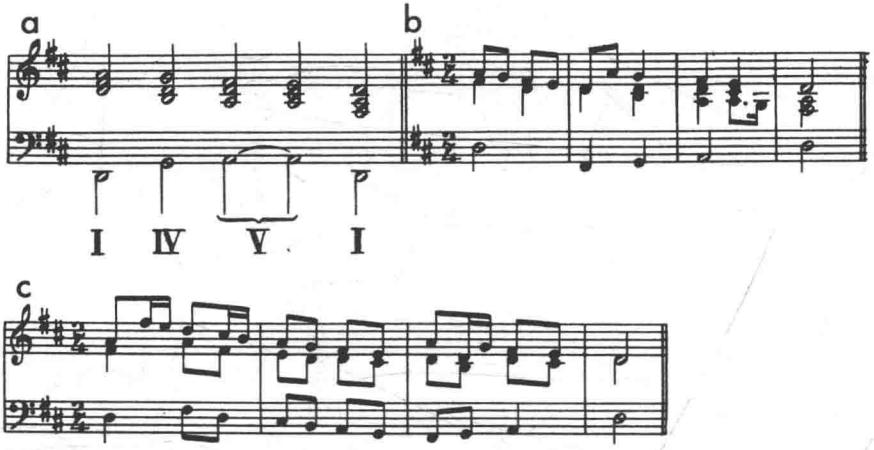
例 260



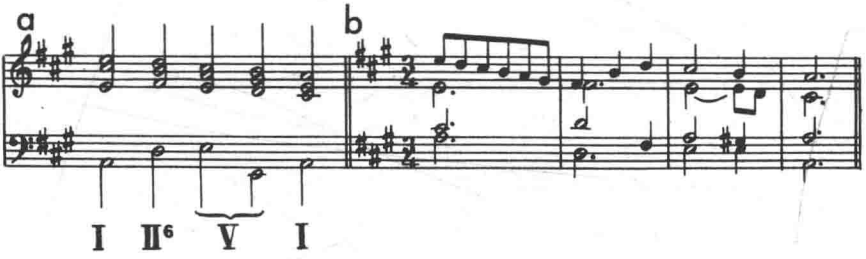
例 261

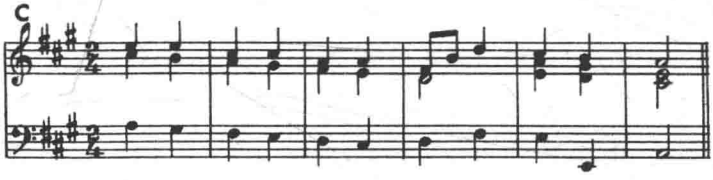


例 262



例 263





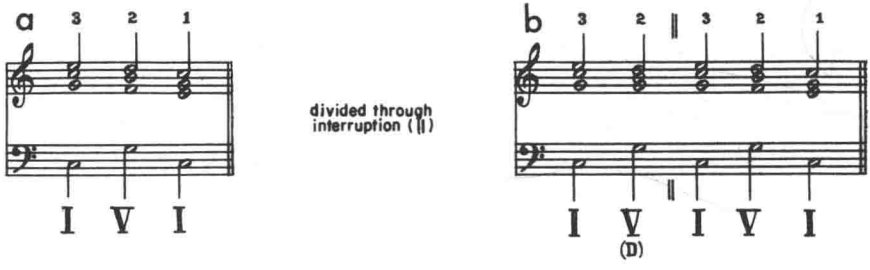
十一、阻碍的技巧

迄今所有给出的乐句、主题及单元都是未划分的，下面各段将指出使用称为“阻碍”的具体结构手段，可以用两个明显从部分或乐段的形式来表现一个结构单元。

虽然这种结构手段实际上属于曲式那一章（第八章），在那里可充分理解其应用，但在此处必须提及，它可影响到目前所涉及的作品细小部分。在考虑任何例证以前可探究划分结构单元的过程（例 264）。图 a 表示很简单的结构进行，在图 b 中通过阻碍过程分成两个结构进行。旋律进行到基音之上的音，低音走到 V，在这里代替了立即移到主和弦而被阻碍，随后旋律线与和声进行又重新开始并直到其结束。在阻碍点上，V 下面的（D）是分离或属和弦分离这一术语的缩写，因为这属和弦，与前面的相反，有助于带来和声结构的区分。

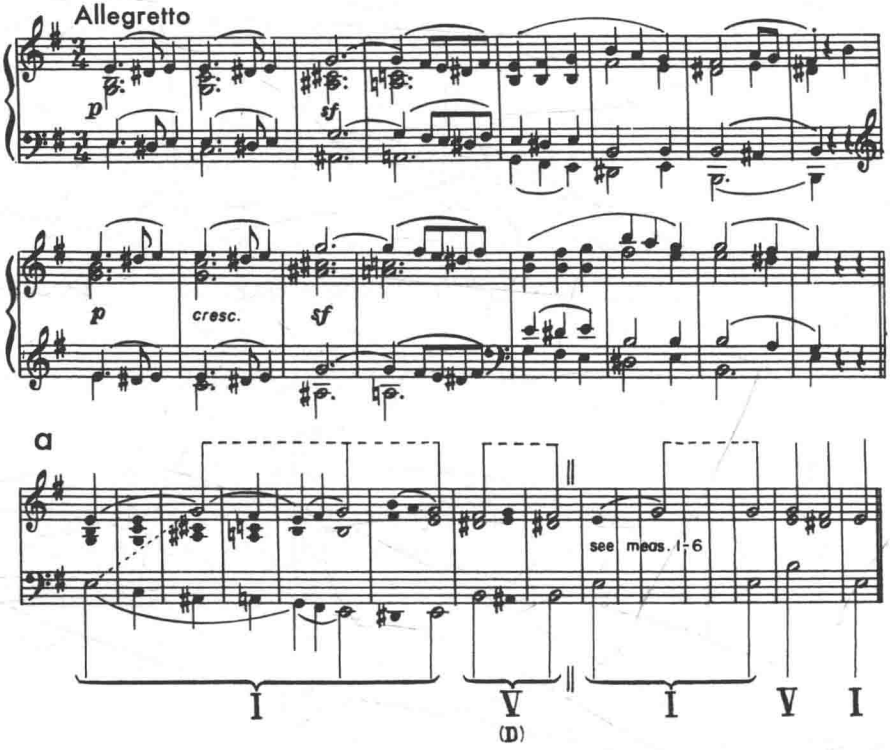
每一个标出阻碍的主题，特点是旋律结构进行到上主音，在该点低音到达称为分离的 V。这些运动是相互依存的。例如，事实上一个乐句引到属和弦本身并不指示阻碍的专门技巧。更重要的是要认识到上主音（2）的第一旋律运动并不产生到邻音 D 的运动，运动随旋律音 D 而到达终止，即使

例 264



是暂时的也如此；当运动再随 E 音开始时，就开始第二结构线条。这样，在造成阻碍的 D 与第二次开始的 E 之间并没有邻音的连结。代之的是，阻碍将一个结构单元区分为两个清楚的结构乐段或部分。但事实上，阻碍后的乐段完成了第一乐句所开始的内容，使这两个乐段作为一个高一级结构整体的相互依存关系。可将这些乐段称为阻碍前乐段与阻碍后乐段。回到文献中，在贝多芬钢琴奏鸣曲作品 14 第 1 号的第二乐章开始可发现直截了当的阻碍例子（例 265）。

例 265

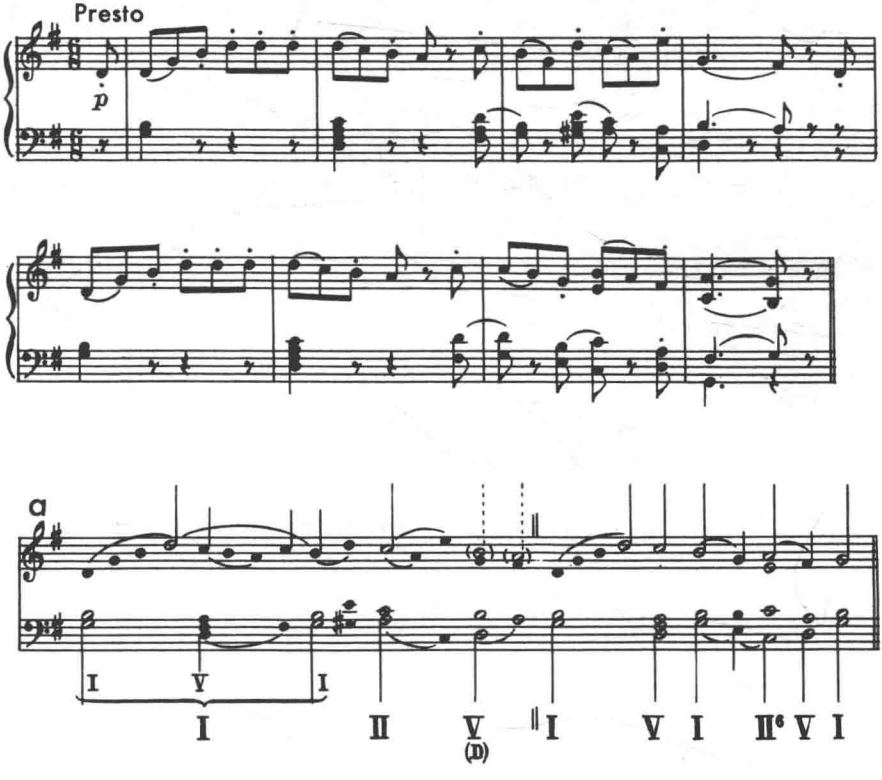


现请读者回到本章例 183 所引的莫扎特乐句，这乐句代表通过阻碍被划分的主题的阻碍前乐段，在分析后阻碍乐段时也不会有困难，在第一乐段中下属和弦是对位和弦，在阻碍后乐段中，同一和弦则作为来自 I 并先于 V 的和声出现。

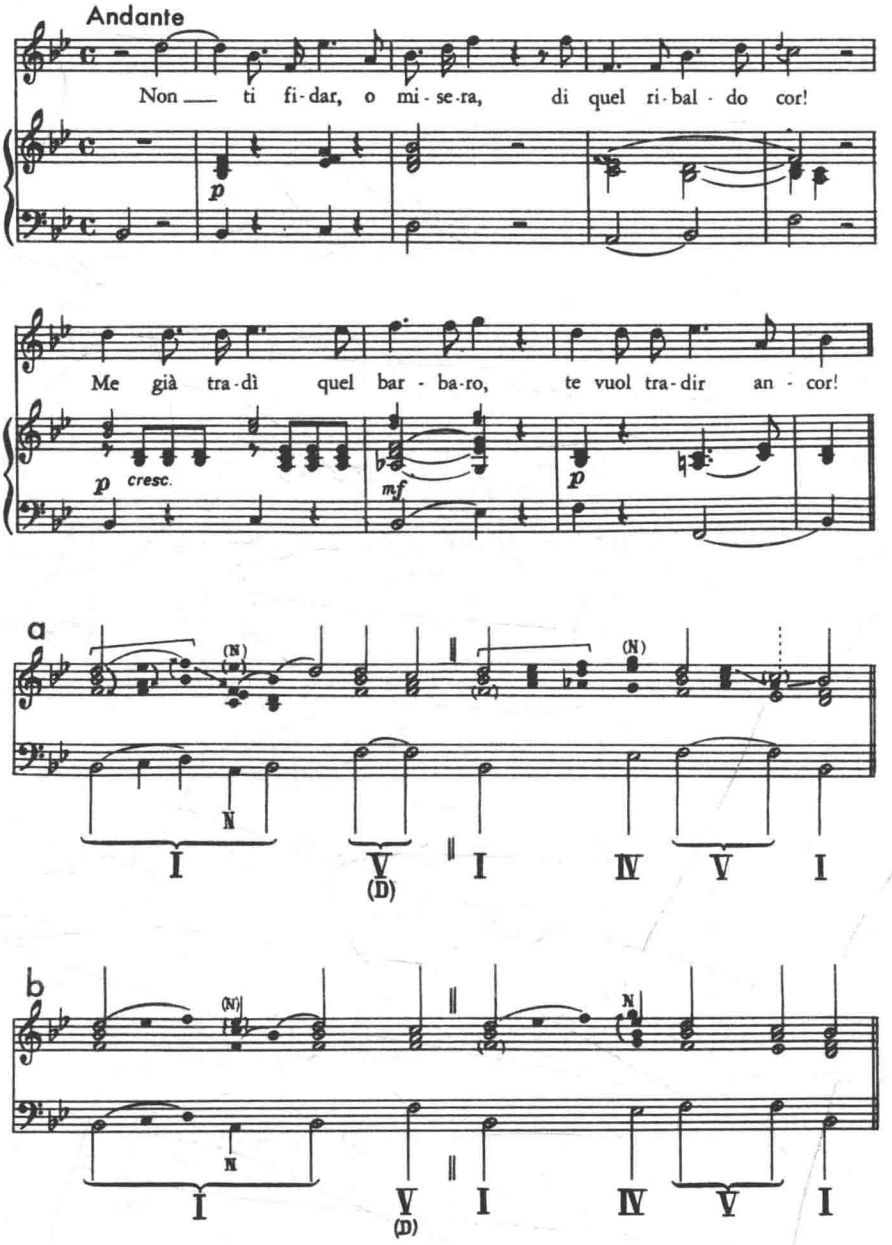
常常出现的是阻碍前乐段的旋律移入分隔属和弦的内声部，这特点由海顿 G 大调交响曲第 100 号最后乐章的一个经过句所表明。

需要强调的是，对一种具体技巧的认识仅是基于许多可能性应用的基础上的。在阻碍的情况下，不同处理的可能性确实是多种多样的。尽管我们知道下面所选的例子其结构附有阻碍技巧，但阻碍前与阻碍后的乐段之间会出现广泛的旋律差异（例 267）。两个乐段之间差异是显著的，虽然两个乐段中上行延长的旋律线平行现象大大有助于其有机贯串性。另一方面，第二乐段作为第一乐段的加强，旋律上推至 G，这音在最后分析时是 ♭E 的邻音并由Ⅳ支持（比较图 a、b）。基本上，第一乐段也显示出邻音和弦的特点，但出现在对位连接中。F 的音域转移将 ♭E 置于内声部代替了旋律邻音运动（见图 a）。该延长造成旋律紧张的起伏轮廓。

例 266



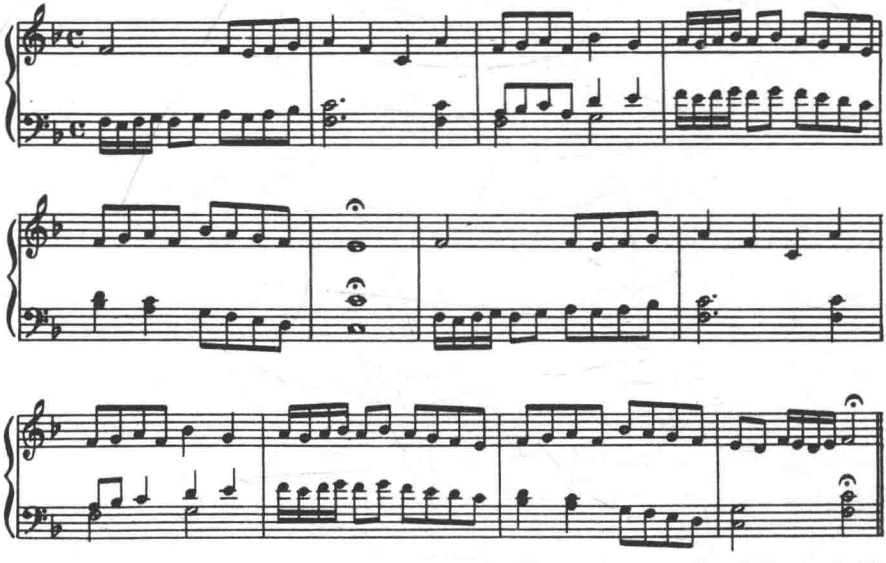
例 267


Andante
Non ti fi-dar, o mi-se-ra, di quel ri-bal-do cor!
p
Me già tra-dì quel bar-ba-ro, te vuol tra-dir an-cor!
p cresc.
mf
p
a
(N)
N
I
V
(D)
I
IV
V
I
b
(N)
N
I
V
(D)
I
IV
V
I

最后例举一个早期的例子，16 世纪的巴赛舞。[①]例 268 中，总的声部进行上行到结构旋律音 A（第 2 小节）以及该音的延长，由主和弦支持，这是显而易见的。可省略声部进行图。

在研究以下各章时，更多的阻碍例子及其不同的处理及润饰将对学生显示其意义。

例 268



[From VDO, App. P. 35]

① 巴赛舞（Basse Danse）起始于15~16世纪的法国宫廷舞蹈，基本上为二拍子系统，后来被帕凡舞与嘉雅舞所取代。

第六章 结构与延长Ⅱ

在整个音乐史中,随着调性贯串性的发展与强化,以及对音乐组织范围与结构可能性的持续需求,和声和弦已不再限于结构的目的,对位和弦也不仅仅是延长的作用。这种自然的需求不断漫延促使作曲家本能地创造许多除前一章所述的两种功能之外的新和弦功能。下面我们将接触一组和弦与和弦进行,其意义表明和声与对位可变换其结构及延长功能。这意味着和声和弦不仅可呈现结构状态也可呈现延长状态,在许多情况下,对位和弦也可有结构意义。

因此,除了第五章所提的和声-结构与对位-延长进行以外,我们经常遇到具有和声-延长与对位-结构功能的和弦进行。前者将在下面段落中展开讨论,它们被统括在和声延长这个术语下面,无论是完整或非完整的和声进行都隶属于较高层次的和声进行。后者将以后再讨论。

一、和弦延长

对音乐有机体的研究,不论其大小,一个和声进行可满足两种不同的功能,首先,它可以概括并决定音乐有机体的基本方向,如第5章所示,因此具有一种结构功能。其次,低级别的和声进行从属于较高级的和声进行。在扩展单个和弦时它的作用是对整体起延长的目的。它作为结构功能进行的分支创造了单个和弦的和声延长。复功能和声进行的可能性取决于和声进行本身的性质。在第四章中曾谈到Ⅰ-Ⅴ-Ⅰ进行可看做是八和弦形式的水平轮廓(例99)。因此,三和弦的固有性质是它自己的和声进行,可赋予该三和弦以表现力。另一方面,和声进行(见第五章)有助于构成调性组织;因此,第一种情况下它起延长作用,第二种情况下起结构骨架作用。

在下面各例中将可观察到不同结构级的两个和声进行可出现于一个有

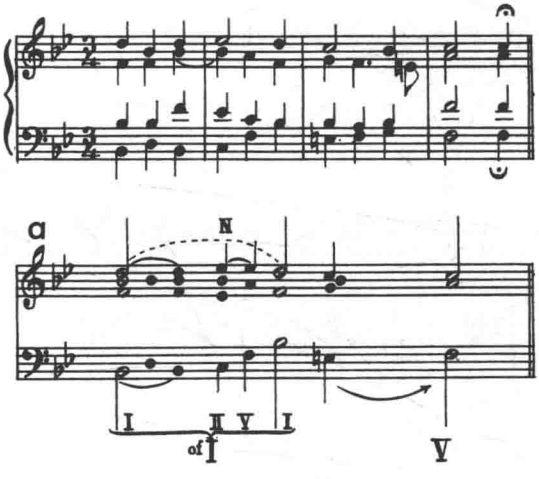
机体内。在查阅大量文献并考虑任何三和弦可用和声与对位方式来延长这一事实后，产生了这样一个问题，在作为整体的单元结构和声骨架中，这种和声延长的地位如何。要解答这个问题，首先要弄明白结构和声进行的主和弦是如何在和声上延长的。

1. 主和弦的和声延长

a. 基于主和弦延长的完全和声进行

在例 269 中，圣咏乐句显示出两个和声进行之间的结构差异。前两小节延长了（和声上）主和弦然后进到Ⅴ。[①]

例 269



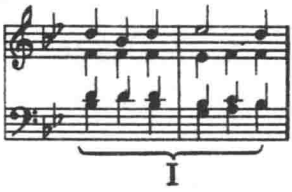
这样，就面临着Ⅰ-Ⅴ的结构和声进行，包括以另一和声进行形式（Ⅰ-Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ）中Ⅰ的延长的有机分支，使用大小罗马数字来表示这些进行的不同结构功能。和声延长是较高结构级和声进行的附属部分。这样，在一个乐句内，和声进行可说明结构及延长功能。

为了更清楚说明和声及对位延长之间的差异，和声延长被转换成例 270 中的对位延长。

不应将主和弦的和声延长与两个连续的结构和声进行这样完全不同的技巧混淆起来，后者已在第五章中讨论过。回顾一下，这种技巧表明两个和声进行彼此相邻，各自支持旋律结构的一部分，不起延长单个和声的作用。

① Ⅴ之前的和弦是延长的应用属和弦，这和弦功能即将讨论。

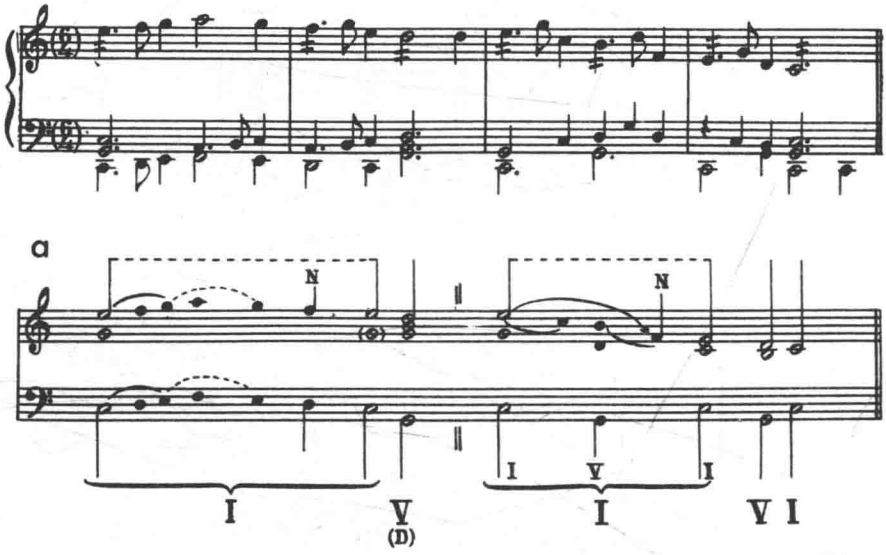
例 270



两者互不为分支。另一方面，上面所出现的和声延长 I－II－III－I 附属于更高结构级别的和声进行的有机分支。这种和声进行的主和弦已以和声方式来延长。

在奥兰多 · 吉本斯[①] 的作品中可找到 I－V－I 延长进行的用法；这里学生有机会研究属和弦的三种不同功能，也要注意阻碍前与阻碍后乐段之间的旋律与对位差异（例 271）。

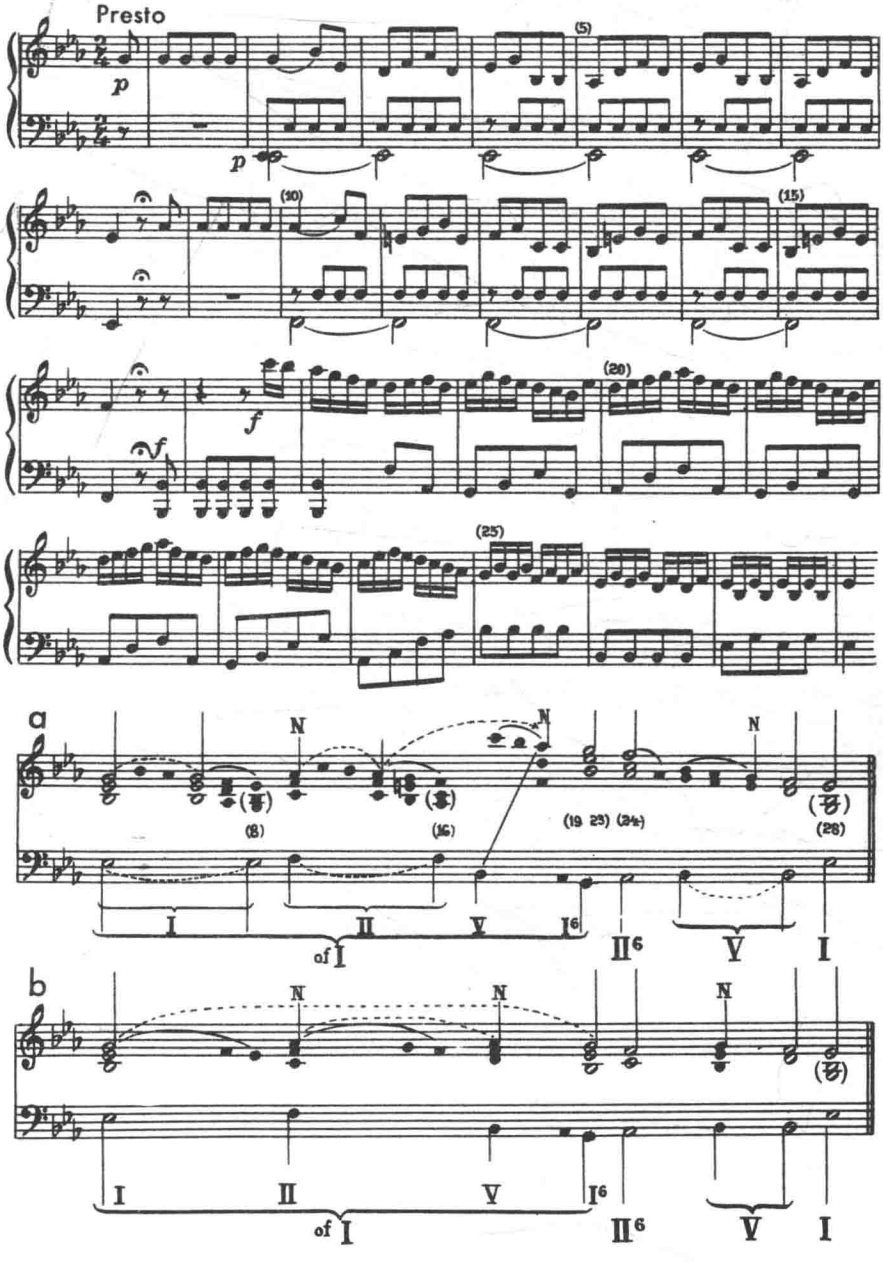
例 271



下面两个片断表明在较大的单位中新的延长类型。第一例取自海顿 ♭E 大调奏鸣曲第 52 号最后乐章（例 272）。

① 吉朋斯（Orlando Gibbons，1583~1625），英国管风琴家兼作曲家，作品有教堂音乐、牧歌、弦乐等。

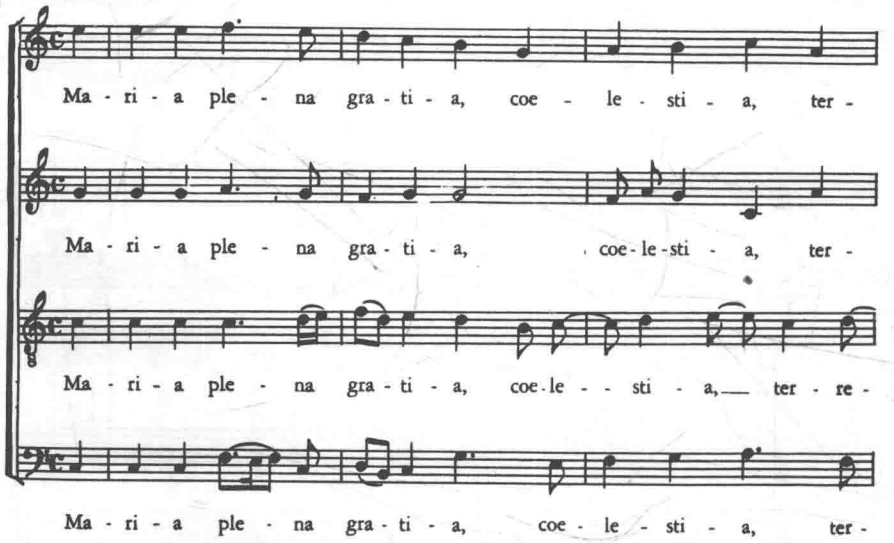
例 272


Presto
p
(5)
(10)
(15)
f
(20)
(25)
a
N
(8)
(16)
(19 23) (24)
(28)
I
II
V
I6
of I
II6
V
I
b
N
I
II
V
I6
of I
II6
V
I

读者易于掌握延长的Ⅰ-Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ形式的和声延长现象；也要注意休止符与延长记号的出色修辞用法。这里有结构听觉所表示出的显著例子。如果充分理解这些小节的音乐贯串性，这些戏剧性的休止就更加显示出趣味性及意义。海顿在富有逻辑的音乐贯串性基础上创造了艺术的张力。

在若斯坎[①]的《圣母颂》中可见到非常有趣的和声延长，例273中，学生应注意进出内声部的运动，后一运动由延长的Ⅴ级支持，它本身又被对位延长。这片断提供一个由外声部运动所构成的对位和弦的例子（第2~5小节），在图a中只有这些小节的主要和弦被作为完全和弦，用带符杆的音符来表示。图中也表明旋律的结构三度渗透到最小的旋律延长之中。在此例中有趣的是对位的处理，尤其是内声部绝未妨碍旋律发展及其广阔弧度。作曲家获得了对位旋律与和声写作的奇妙平衡。和声进行只是自由流动对位织体的调节因素。

例273



① 若斯坎·德·普雷（Josquindes Pres，1445~1521），法国作曲家，主要作品为圣乐，又被遗忘，19世纪初始重新被人发现。

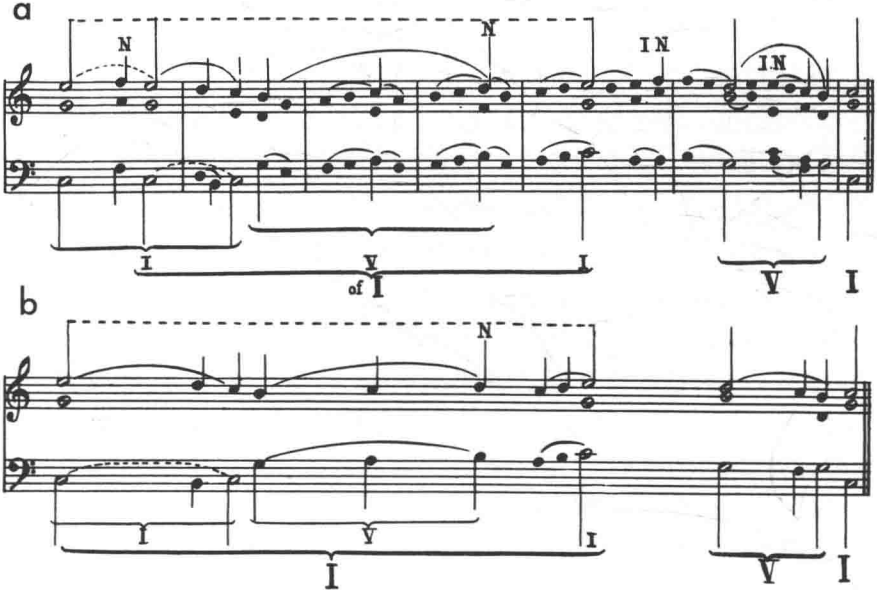
re - stri - a, mun - - dum re - plens lae - - - ti - - - - - ti - a.

re - stri - a, mun - - - dum re - plens lae - ti - ti - - - - - - - - - - - a.

- stri - a, mun - - - dum re - - - - plens lae - - ti - ti - a.

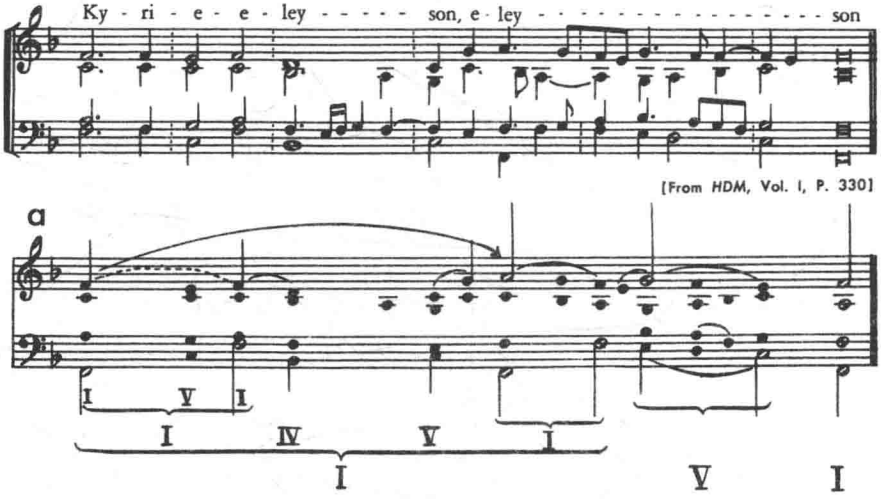
re - stri - a, mun - dum re - plens lae - ti - - - - - - - - ti - - a.

[From AM, P. 9]



与前例相反，下一片断取自皮埃尔·克莱略[1]的《弥撒曲》，显示有三个不同结构级别的和声进行，大大强调了和声因素（例 274）。

例 274



练习 I

1）在所给示例的基础上，请学生定义并解释“主和弦的和声延长”。

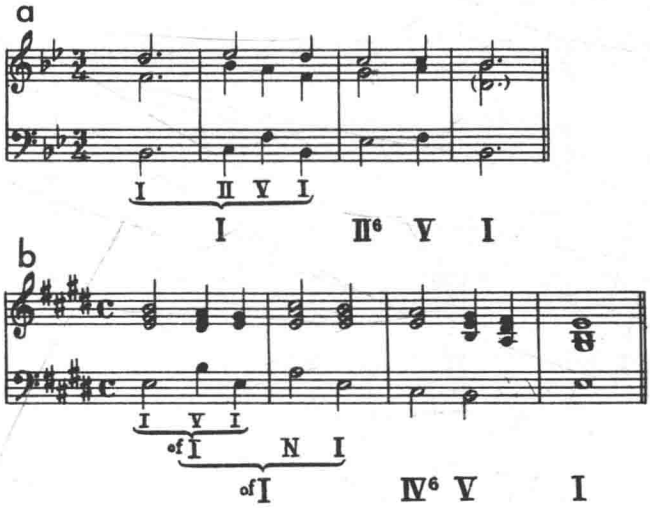
2）在几个调上演奏并练习下列键盘练习，在此之前并应先作解释。

认识到和声进行是单个和声的延长，学生会争论说，每个结构和声骨架本身构成单个和弦的延长，这个陈述就可作为解释形式之用。虽然每个和声进行最后可解释为单个和弦的延长，但这最后的单个和弦在任何情况下不能起结构解释的作用，因为它毫不影响主题或乐句的运动及方向。因此，只要建立了所讨论的整个单元中能形成骨架的和声进行，就达到这个单元中对最终和声-结构的解释。由于所有的延长都是这一进行的分支，那么它就是最高结构级的进行。

例如可回想第五章的例 174~177 或例 269 的巴赫乐句。提出这些和声骨架基本上所表现的一个和声，对这些乐句的音乐运动作出结构解释，是没价值的。只有当这些乐句作为更大整体的一部分出现时能认识到这种小乐

① 克莱略（Pierre Clereau），16世纪法国作曲家，生卒年月无考，作有经文歌、弥撒曲等宗教音乐。

例 275



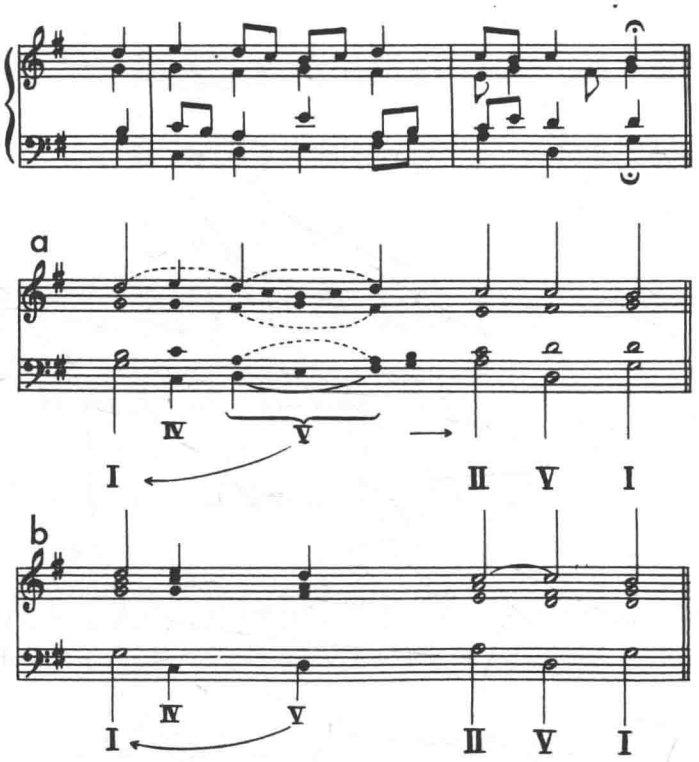
句所构成的结构和声的和声延长，这才是有价值的。当你们试着将细节作为与整体的关系来聆听时，你会了解这些细节是较高结构级的和弦或和声的延长。

让我们再一次回顾和声延长技巧，在呈现不同结构价值的和声进行时，听众的主要问题似乎是不要与主题或乐句的总结构方向失去联系。显而易见，对前一章所引的各乐句，和声进行只用于构造结构框架，这是相当容易的。但现在由于出现了附属与延长的和声进行，由于必须鉴别不同结构级的和声进行，结构听觉的任务就显得有点复杂起来了。

b. 基于主和弦延长的不完全和声进行

虽然像 I－Ⅱ－V－I 或 I－V－I 的这种进行中、I 级是最高结构级最完全的和声延长，但也有几种其他的方法在和声上延长一个和弦。举例来说，有时延长的和声进行可以没有最后的主和弦。这就使整个延长具有不稳定，较少的独立性。例 276 中，由于 I 级的和声延长不完全，造成了不同的延长效果。在前文的各例中，最后的 I 级在和声延长进行中起到引导下一个结构和声的作用，这在圣咏乐句中可发现，只有在回顾结构 I 时，延长的Ⅳ及 V 才有联系，这种关系由箭头指出。关于后面的结构Ⅱ，在延长的 V 与此Ⅱ之间只有对位关系而无和声关系。Ⅱ在和声上只取决于前面

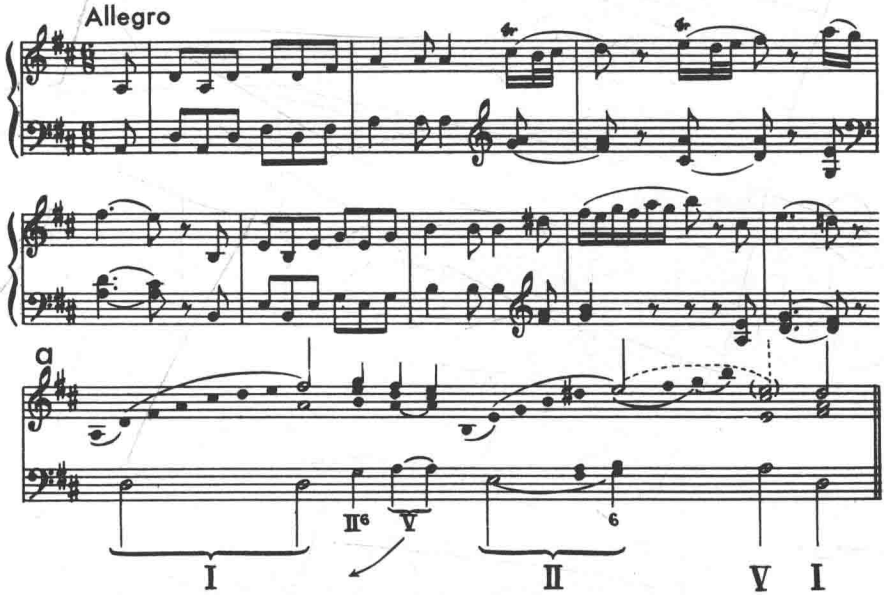
例 276



的Ⅰ。和声延长的原则相同,但延长所造成的效果不同。结构听觉的任务是建立起Ⅰ与Ⅱ(第 2 小节)之间的联系,因此将Ⅳ及Ⅴ解释为结构Ⅰ的和声依附。这种听法及读法可防止将未组织的进行如Ⅰ-Ⅳ-Ⅴ-Ⅵ-$Ⅴ^6$-Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ作为纯说明及机械的表达。

莫扎特 D 大调奏鸣曲 K576 的开始可发现作为Ⅰ的延长与不完全和声进行的例子(例 277)。这主题分成两个乐句,第一乐句包括主和弦与由不完全进行形式Ⅰ-Ⅱ-Ⅴ的依附延长,第二乐句包括结构进行的Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ。关键在于到达Ⅱ(第 5 小节)的时候要掌握结构Ⅰ对它的引导:对和声骨架的两个成员都使用同样动机来强调这结构贯串性。

例 277



练习Ⅱ

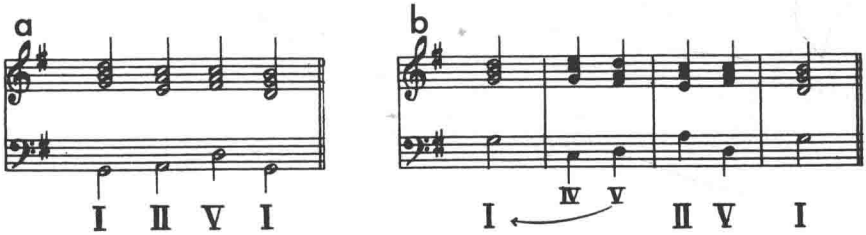
1）所给的进行应用作键盘练习并在不同的大小调上弹奏（例 278）。以下两点十分重要，请同学们注意，先按 a 所指示来演奏进行，然后解释 I 如何被延长，最后应进行到如 b 所指出的延长练习。

2）从文献中找出例子说明延长的完全与不完全和声进行。

c. 主和弦的属和弦延长（延长的 V）

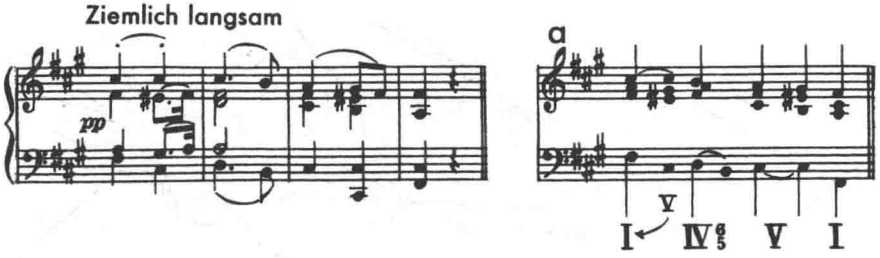
如果只将延长的 V 加给结构 I 就造成同样类型的延长，但略简单一点。

例 278

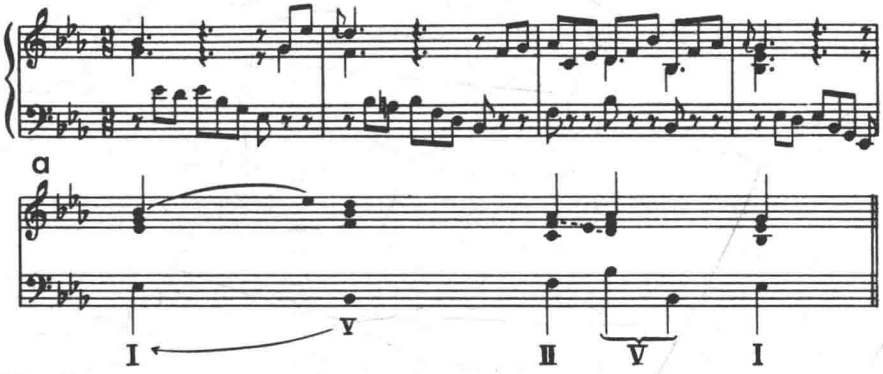


这可称为主和弦的属和弦延长。见下面两例(例 279、280)。在例 279 中,第 1 小节末内声部的六度 A-♯F 是后面IV_5^6的和弦音 A-♯F 的先现,但这种发现并未影响延长的 V 的状况。

例 279



例 280

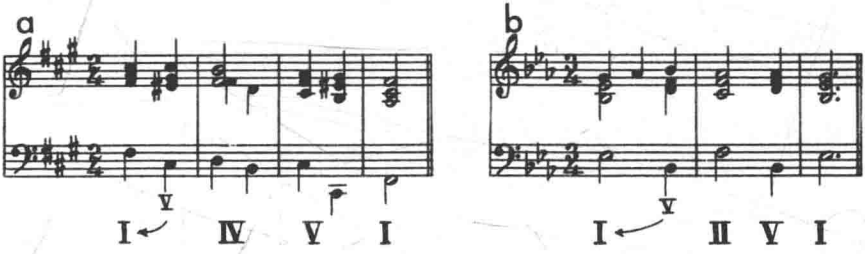


在巴赫前奏曲的乐句中,延长的 V 的用法有更多润饰。这里上声部及其装饰音有助于属和弦的延长效果。因此上声部♭A 呈现为♭B 的结构继续,如图所示。

练习Ⅲ

应将(例 281)所给的进行用作键盘练习,并分几个调演奏。

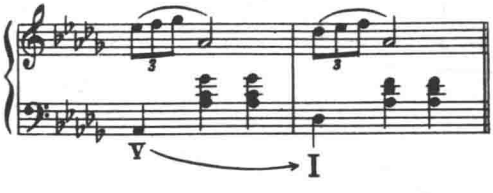
例 281



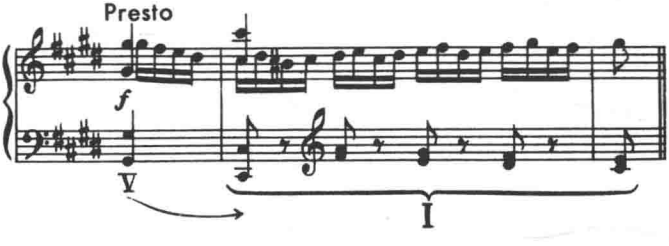
d. 结构主和弦之前的属和弦延长与不完全和声进行

如果延长的属和弦或不完全和声进行位于结构主和弦之前，就产生完全不同的效果。到 I 的动力变为这种和声延长类型的主要效果：印象是到 I 的引子而非 I 的扩展。（例 282~284）在以前各例中省略了和声延长的第二主和弦，这里却缺少了进行的第一主和弦。和声关系现在是在延长的 V 以及因此而获得动力的后面主和弦之间。第三例特别有趣，因为属和弦本身又被起邻音和弦作用的 $^{6}_{4}$ 和和弦与起倚音作用的上声部 $^{\flat}$D 音所延长。

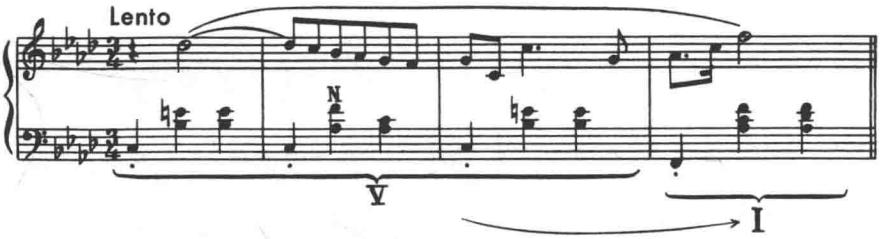
例 282



例 283

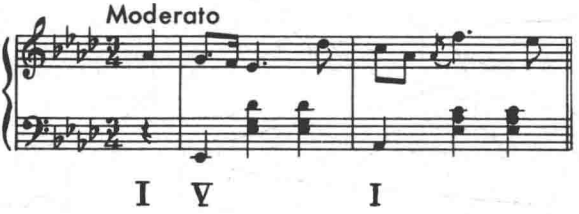


例 284



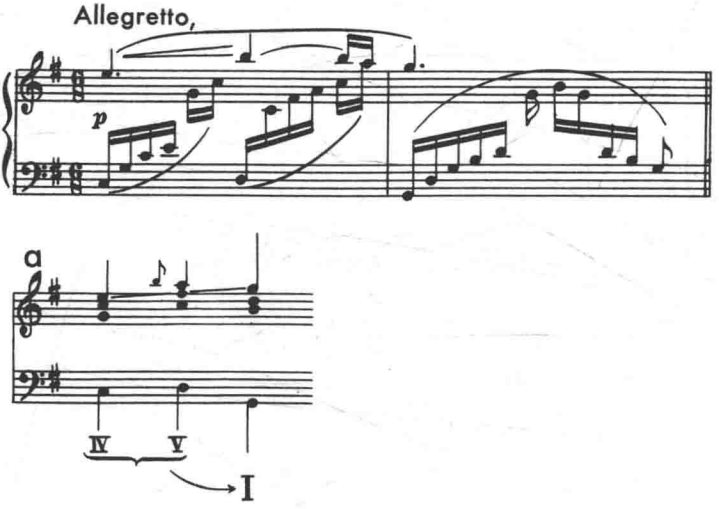
但这种例子不能被误解为有不同意义的同类例子(例 285)。如果上拍音是 I 的和弦音,即使第一个 I 只是暗示,显得相当弱,但我们仍将它们认作一个完全的 I-V-I。

例 285

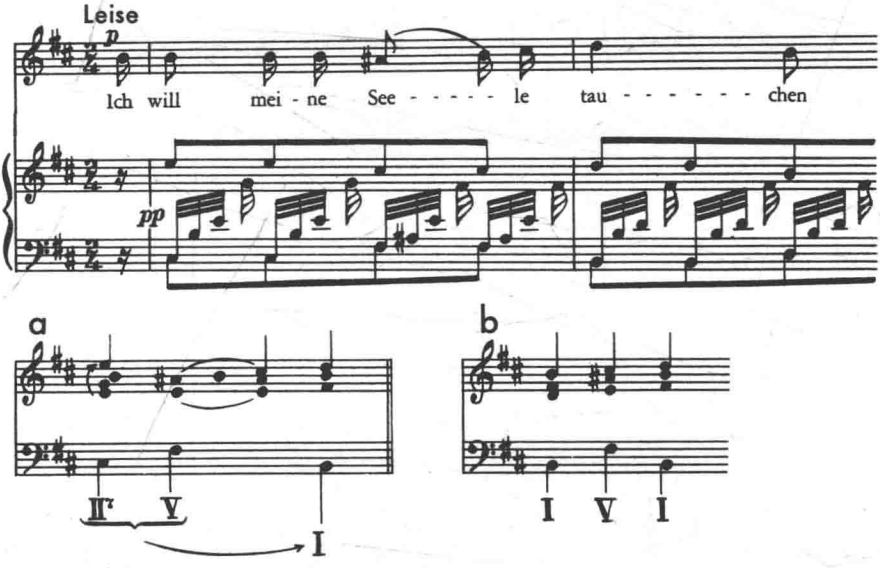


如果不完全和声进行先于结构主和弦,就加强了引子的效果。下面的前两例引自舒曼的歌曲(例 286、287)。

例 286



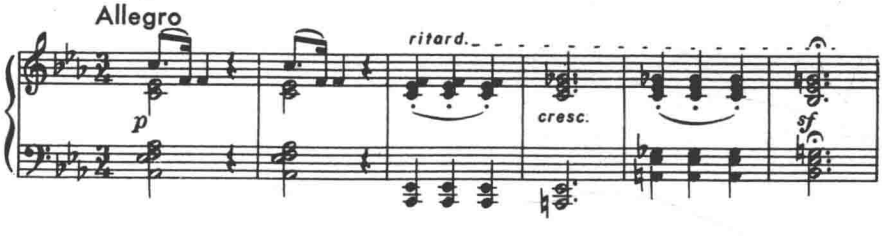
例 287

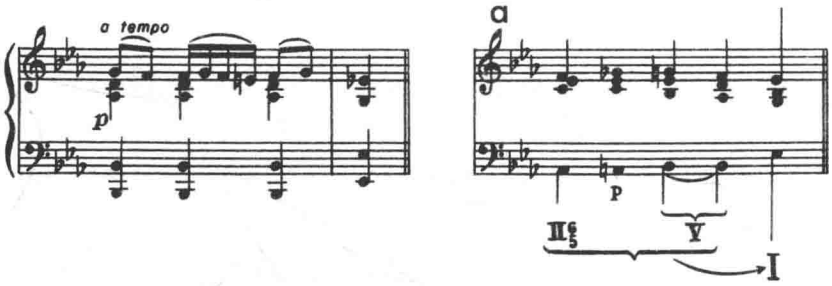


这迷人的延长技巧，造成了一定的紧张度，因为仅出现在其他和弦所从属的 I 以后，才能显示延长和弦的意义。例 287 特别有趣，旋律线 B-♯C-D 应用了常规的 I－V－I 来配和声（见图 b）。而用 II^7 支持 B 形成模糊的紧张感觉，很适合诗的内在冲动（图 a）。

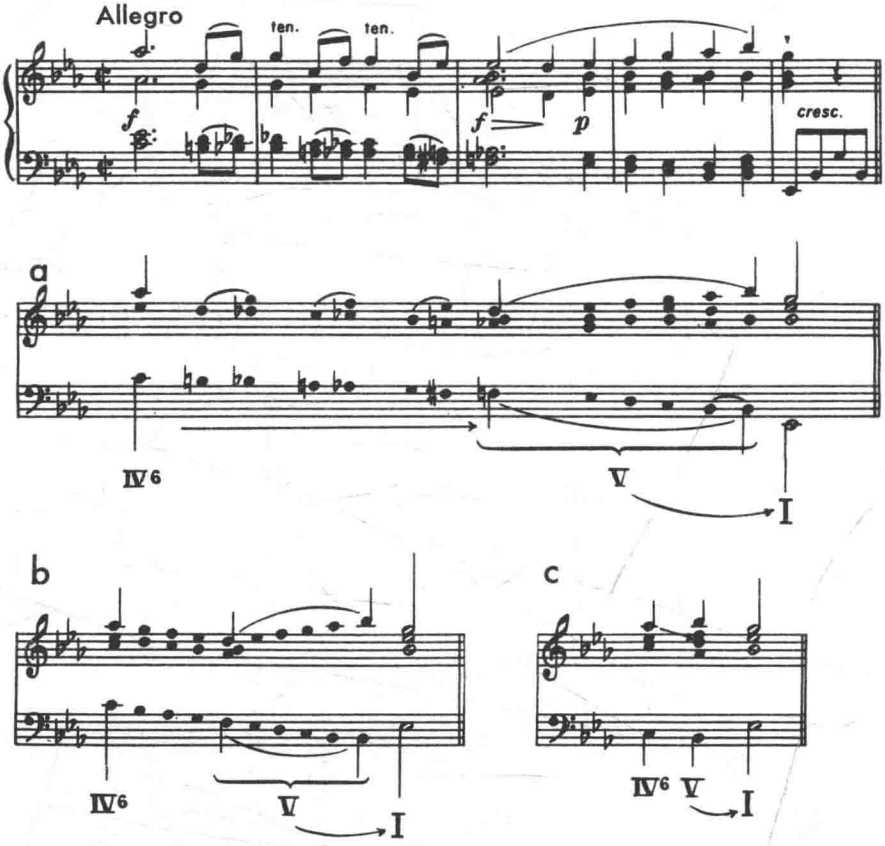
贝多芬奏鸣曲作品 31 号第 3 首第一乐章的开始，出现从 II^6_5 经由 V 达到结构 I 的扩展运动（第 8 小节才到达），可以说以最美妙的方式显示了这类延长的结构可能性（例 288）。这里半音经过和弦及其重音的安排增强了这乐句的特点，给人延留的感觉。

例 288




a tempo
p
a
p
II⁶₅
V
I

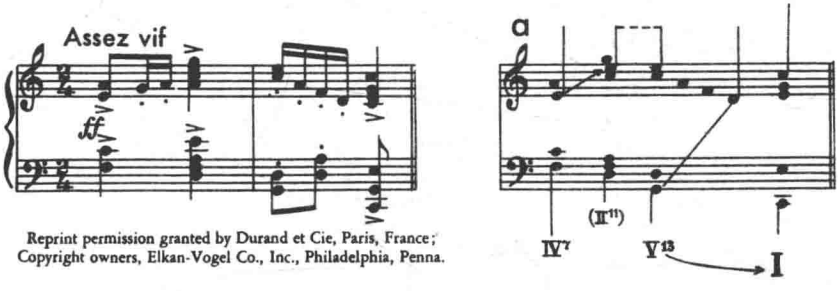
例 289


Allegro
ten.
ten.
f
f
p
cresc.
a
IV⁶
V
I
b
IV⁶
V
I
c
IV⁶
V
I

下一例有更多半音，但仔细研究各图才能理解这极戏剧化的延长（例 289）。它们表明从 ♭A 下行到 D 的旋律运动是进入属和弦内声部的运动。低音对位级进下行，随着 F 音本身到达了属和弦的内声部。连续的低音运动有助于 V^7 的延长以及走出该和声内声部的进行，上声部从内声部 D 音走到上声部 ♭B。图 a 表明半音阶的音及来自内声部的跳进加强了到 V^7 的运动。

在拉威尔《库伯兰的坟墓》之《利戈顿舞曲》的开始，虽然风格不同，但可找到类似原则的和声延长（例 290）。声部进行用延留及先现的手法来构成和弦，这里和弦有时标成 II^{11} 及 V^{13} 和弦，Ⅱ在括弧中的意义在后文有说明。

例 290



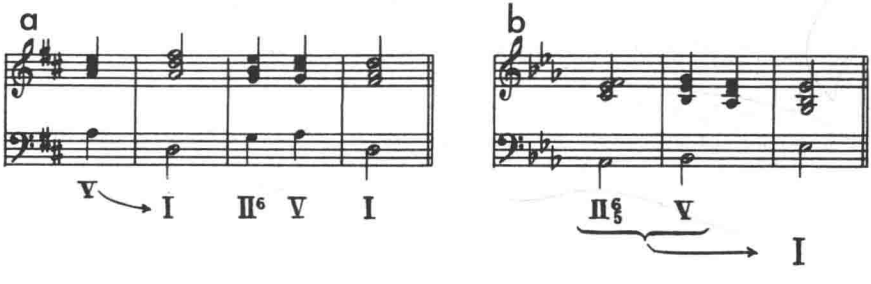
Reprint permission granted by Durand et Cie, Paris, France;
Copyright owners, Elkan-Vogel Co., Inc., Philadelphia, Penna.

练习Ⅳ

1）根据延长在结构 I 之前或之后，要求学生仔细比较并解释和声延长的不同结果。

2）所给的键盘练习应用若干大小调弹奏（例 291）。

例 291



完全和声进行形成了最明确而直截了当的和声延长类型。另一方面，属和弦延长与不完全和声进行，不论在主和弦之前或之后，都处于稍为复杂的结构水平，对听众的结构听觉能力有稍高要求。在延长的开始或结尾缺少主和弦，将给这些经过句以不肯定的气氛与不稳定的性质，这种进行不仅仅有助于结构也大大增加了作品的情感趣味。

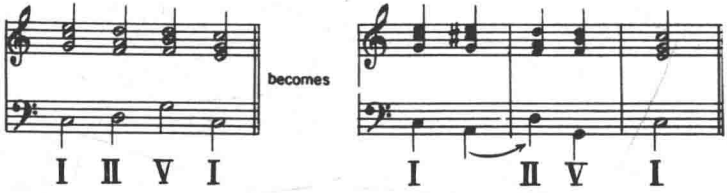
2. 其他和声和弦的和声延长

在考虑和声骨架其他成员的和声延长以前，必须再一次强调，任何三和弦，作为和声骨架的一部分本身就有了和声延长的可能性，这些和声的延长越来越多被润饰，结构听觉的任务越来越复杂，因此现在我们从非主和弦的和声延长，也就是最短、最简单的类型开始。

a. *应用属和弦*

如果非主和弦的和声，前后有其自己的属和弦，这样就有了存在于和弦与非主和弦和声之间的五度关系（例 292）。这属和弦主要与后面它所强调并延长的Ⅱ有关。它只属于Ⅱ，与前面的Ⅰ或后面的Ⅴ并无和声关系；我们称之为应用属和弦。[①]

例 292



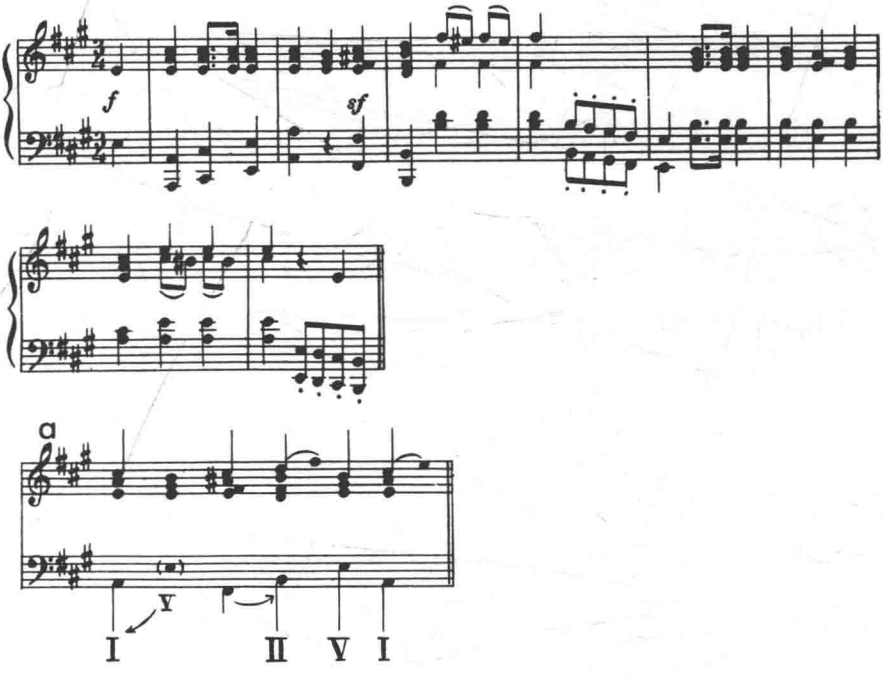
在舒伯特一首圆舞曲的开始可找到一例（例 293）。上述清晰地说明应用属和弦对结构和声骨架没有影响，因此是个延长的和弦——通过应用五度关系的和声延长。

在和声进行Ⅰ-Ⅲ-Ⅴ-Ⅰ中，Ⅲ前面通常有其属和弦。鉴此，由于第五章仅涉及对位延长，所以对于Ⅰ-Ⅲ-Ⅴ-Ⅰ进行将不作说明，例 294、295）。

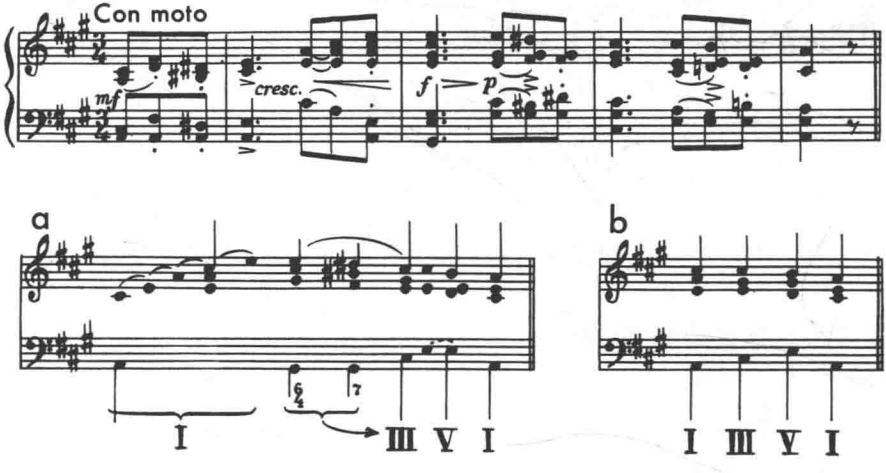
Ⅳ的应用属和弦是包括降七级的主和弦；因此常将此七音加在主和弦上这样就可以轻易地变成应用属和弦。比如回顾第五章例 250，可发现第 2

① 应用属和弦（Applied dominant），苏联学派称之为副属和弦。

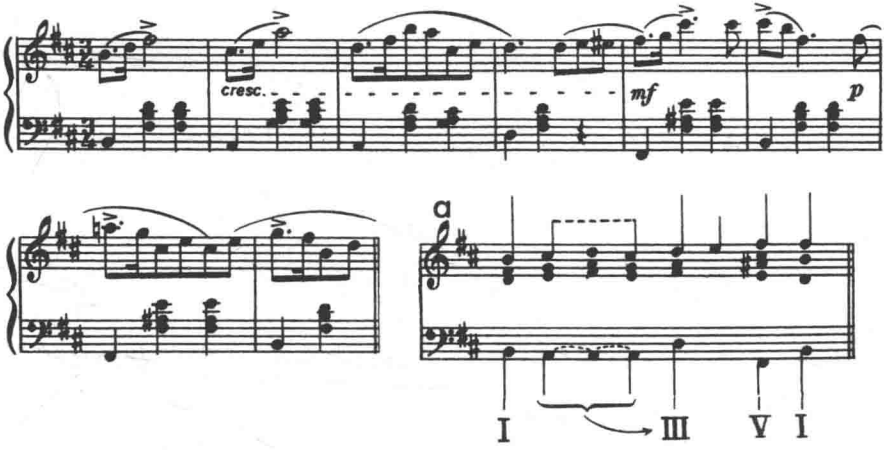
例 293



例 294

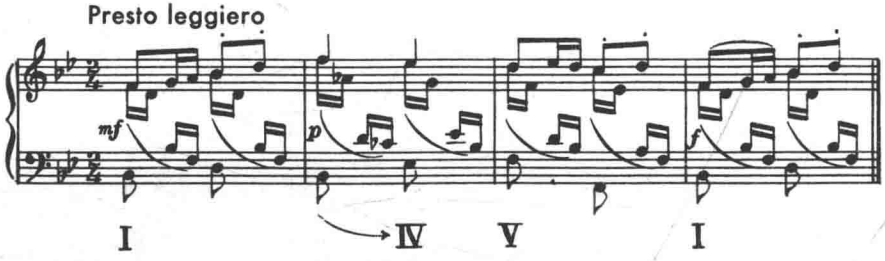


例 295



小节的属七和弦是后面Ⅳ的应用属和弦。在舒曼《幽默曲》中可见另一例(例 296),这里第 2 小节应用属和弦由邻音♭C 所装饰。

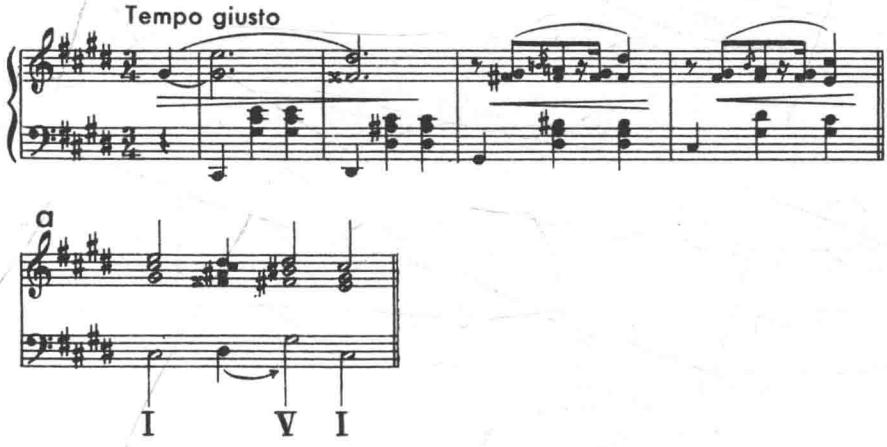
例 296



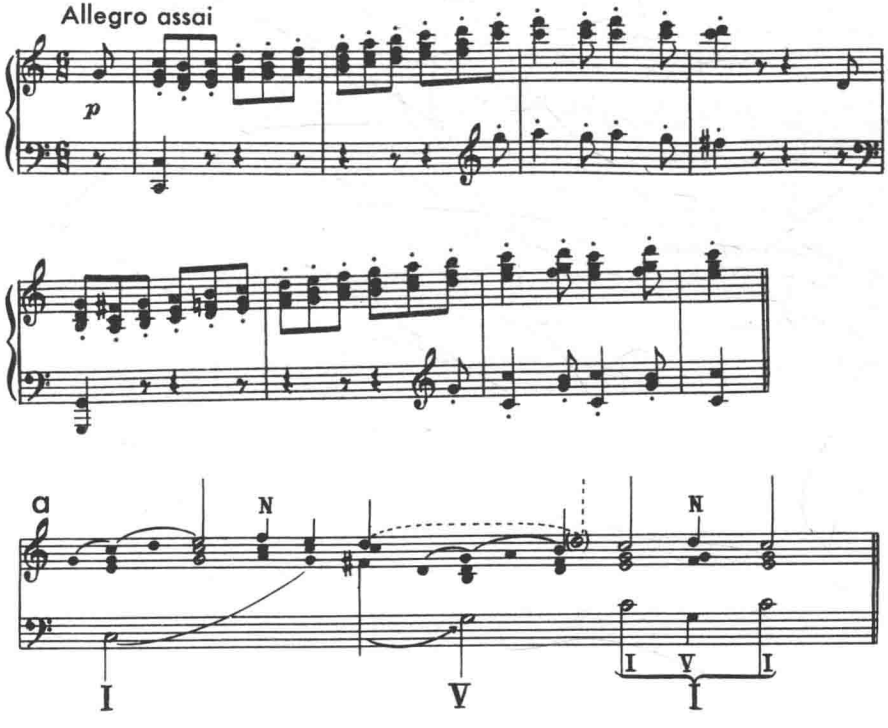
必须注意应用属和弦并非总以根音位置和弦出现。常用转位,虽然根音不在低音位置会削弱和声的冲力,这有趣的事实以后会再谈到。

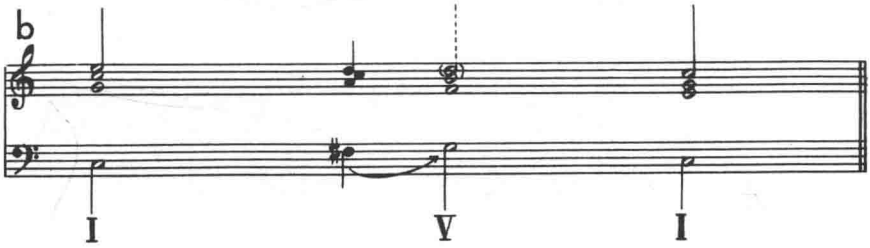
V 的应用属和弦是上主音(例 297~299)。也可能在这应用属和弦前面又有自己的属和弦,这样加强了一个乐句中的和声要素(例 300)。偶尔在大单元中,V 之前的上主音和弦起相对结构能力的作用。在这种情况下,这和弦不应解释为应用属和弦,而是通过混合体成为和声框架的一部分。第七章中讨论肖邦♯F 小调夜曲(Op.48,No.2)时将说明这情况。

例 297

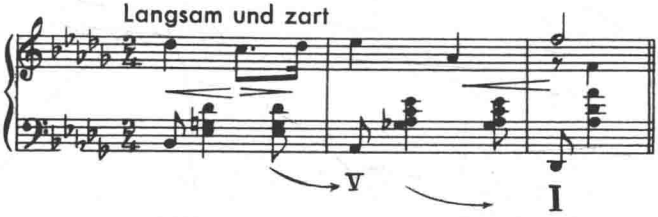


例 298

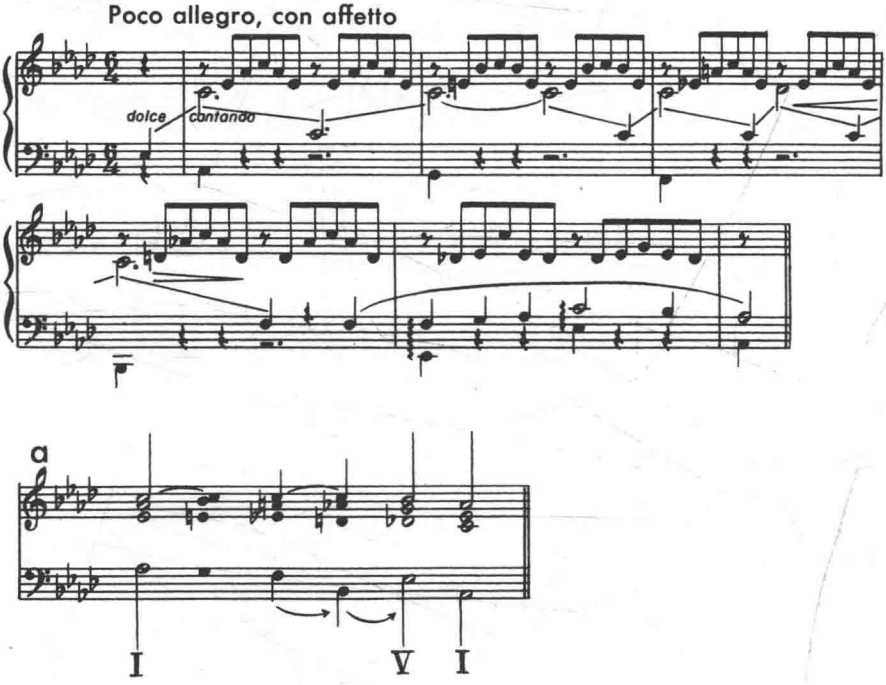



b
I
V
I

例 299


Langsam und zart
V
I

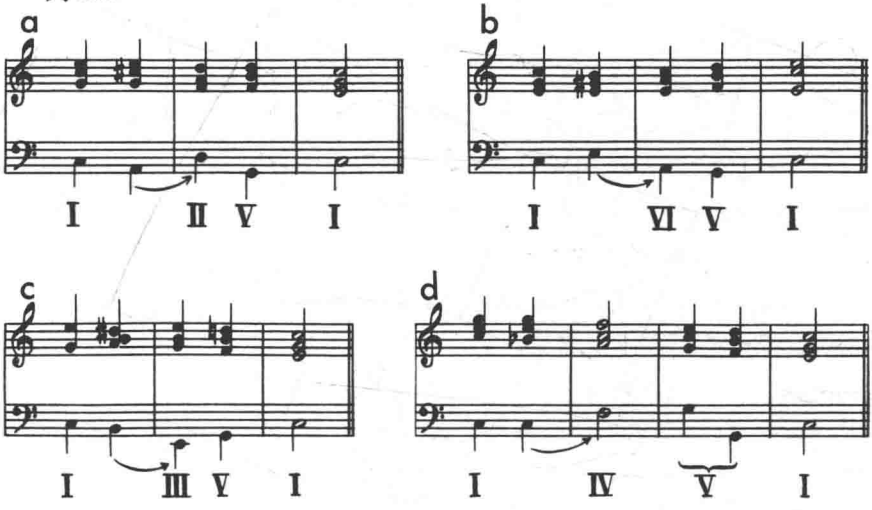
例 300


Poco allegro, con affetto
dolce
cantando
a
I
V
I

练习Ⅵ

先根据第四章的提示，演奏润饰附属和声的进行；然后借助例 301 所示的Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ及Ⅵ的应用属和弦来延长这些进行。b、c、d 所指的进行需用小调演奏。[①]

例 301



减七和弦

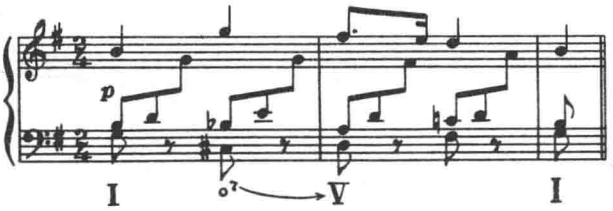
虽然它不属于和声延长类型的和弦或进行，在这方面必须提到减七和弦，因为它起的作用可相似于应用属和弦的能量。

它们的能量相似性在于其都具有推动下一和弦的倾向性。但减七和弦不同于应用属和弦在于后者有导向下一和弦的和声倾向（五度关系），而前者主要通过低音与高音的半音进行而产生对下一个和弦的旋律-对位动力，这使得减七和弦常常表现为不完全邻音或倚音和弦（例 302）。为了区分这两种具有相似延长并强调功能的不同和弦，我们用记号°⁷加在弯箭头上表示减七和弦（例 303）。

例 302

① 由于小调中Ⅱ是减和弦，就没有应用属和弦——主属关系是建筑在五度关系上的。作曲家用大和弦来代替，其来源及功能将在以后讨论。见第六节，1。

例 303

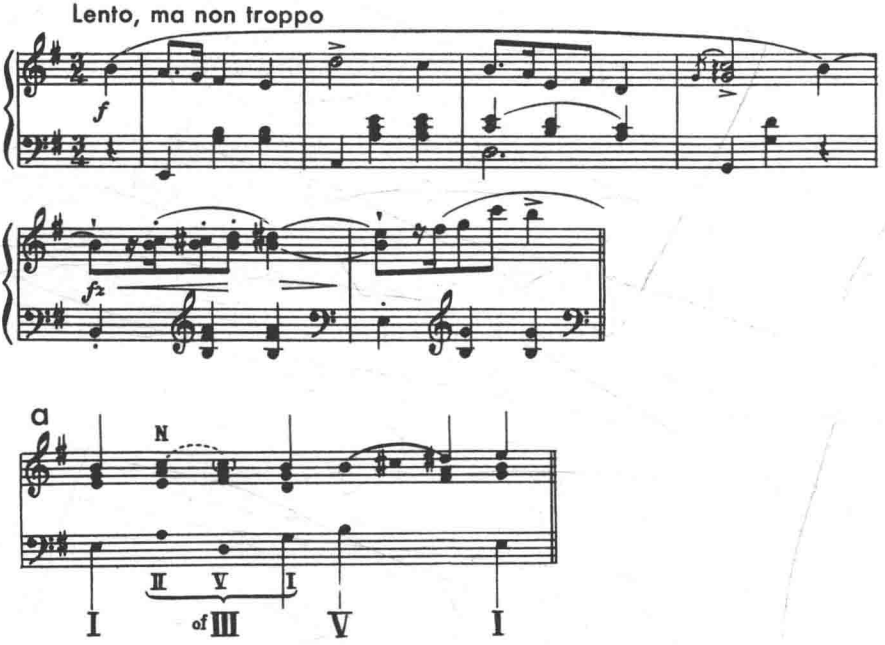


b. 作为和声和弦延长的不完全和声进行

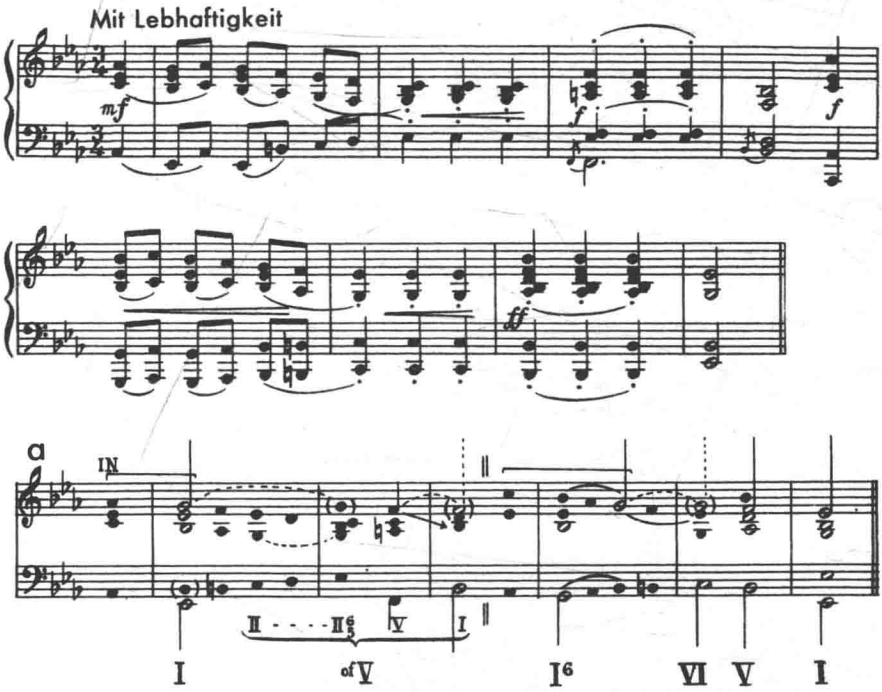
非主和弦的和声骨架成员，如果前面有不完全和声进行，即前面不仅有自己的Ⅴ而且还有Ⅱ-Ⅴ，Ⅳ-Ⅴ等，便可得到进一步的延长及强调。例304、305中，各图都清晰地表明了这些先于与延长了Ⅲ及Ⅴ的不完全和声进行的功能。第二例同时也是一个良好的阻碍例子。这里要特别关注阻碍后乐段开始处的旋律增强进行。

不完全和声进行只与下一个所加强与延长的和声有关。它们与以前的和声没有关系，而是加强到后一和声的方向。

例 304



例 305



练习Ⅵ

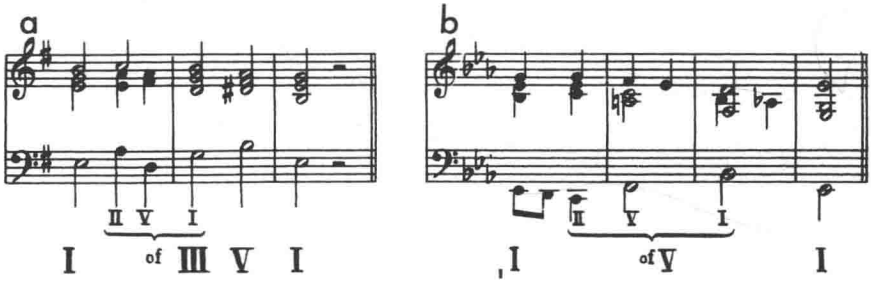
1）解释前置类型的和声延长的意义。

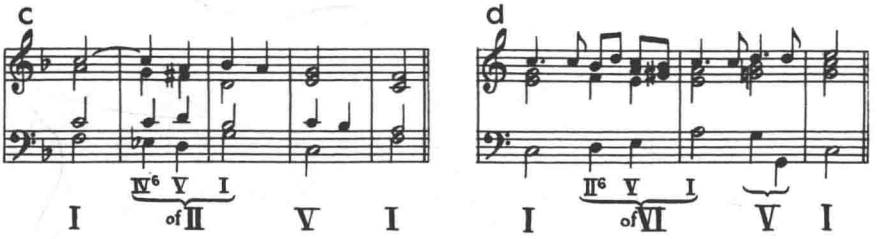
2）在若干大小调上做指定的键盘练习（例 306）。小调练习中可省略 c。

c. 作为和声和弦延长的完全和声进行

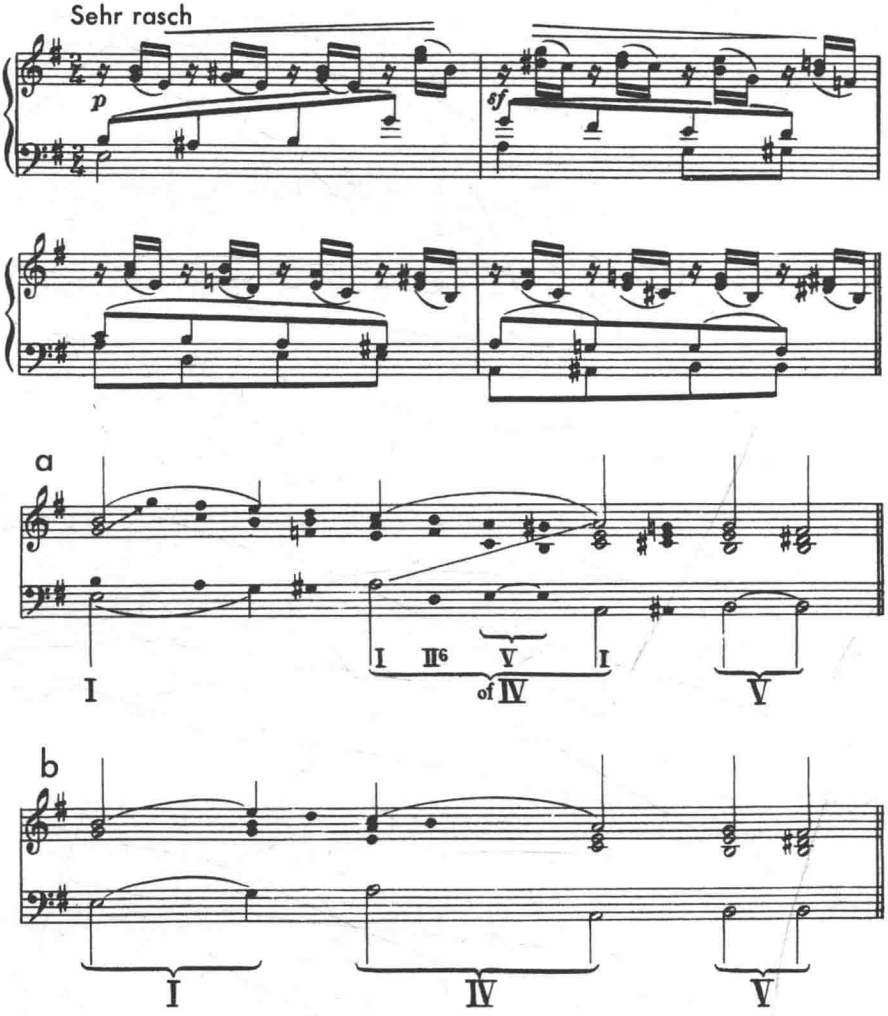
学生在掌握和声延长原则以后，对于下列完全和声进行形式中的Ⅳ与Ⅲ的延长，应该有准确的判断（例 307、308）。

例 306

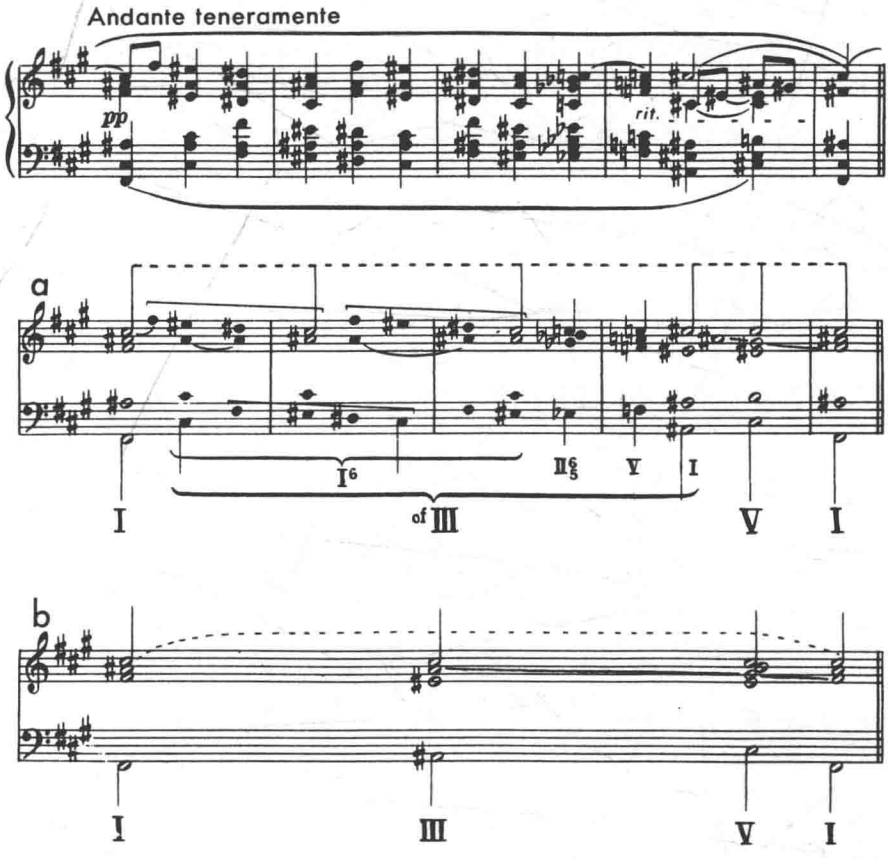



c
IV6 V I
I of II V I
d
II6 V I
I of VI V I

例 307


Sehr rasch
p
sf
a
I
I II6 V I
of IV
V
b
I
IV
V

例 308



由于我们对结构听觉的能力提出新的要求，更主要的是不要失去与较高结构级进行的联系，并记住要将乐句或单元作为一个整体，这当然只有在牢固地建立好音乐方向感以后才有可能。能将有机体作为一个整体来听取可防止学生“缠”在细节之中；上面各例中Ⅳ与Ⅲ的和声延长就表现出这种细节，最为重要的是要正确判断它们是作为较高结构级别进行中的分支。这样，尽管有和声延长，Ⅳ或Ⅲ仍然体现为 E 小调与♯F 大调和声框架中的成员。

当然，上述各例都很短小精悍，但只有藉助于这些短小而直截了当的概念才能使学生暂时忽略和声延长所形成的延迟及迂回，从而能听到两个结构和声之间的连接。

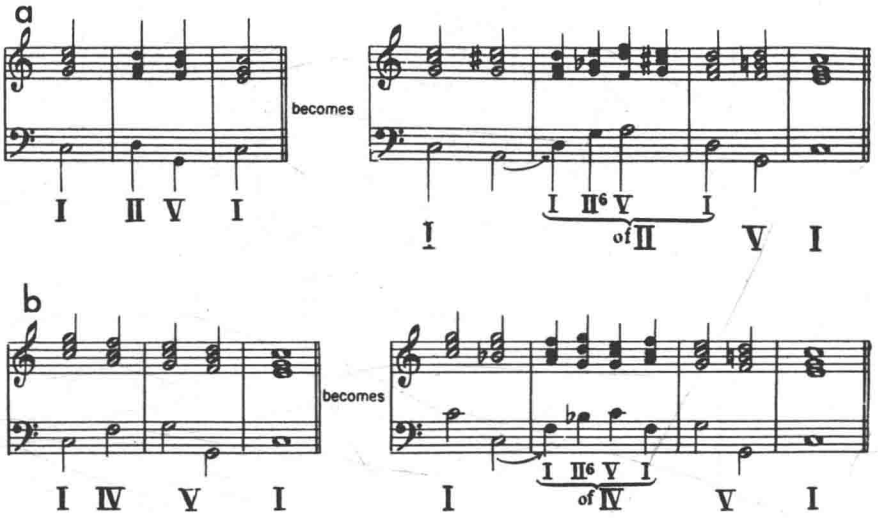
有关大型的例子将在以后讨论，这种完全和声进行形式的和声延长类型体现了延迟与迂回在艺术上的最大胆创想。然而，不论大小，每一种延长构成了作为整体运动中的相关细节。如果脱离结构骨架而将细节作为主要结构的事件，那么肯定会失去作为整体的作品或乐句的结构概念，在这种错误判断下，听众就不能感受到结构进行内的调性紧张度。

练习Ⅶ

1）简而言之，学生应系统地解释不同类型的和声延长，从应用属和弦开始直到完全和声进行。如果要从将来整部作品讨论中获得裨益，就必须完全懂得其意义，尤其是结构和声骨架内的进行。

2）下列进行可供完全和声延长的键盘练习之用，这些练习中重要的是先弹奏结构，再进到延长（例 309）。

例 309

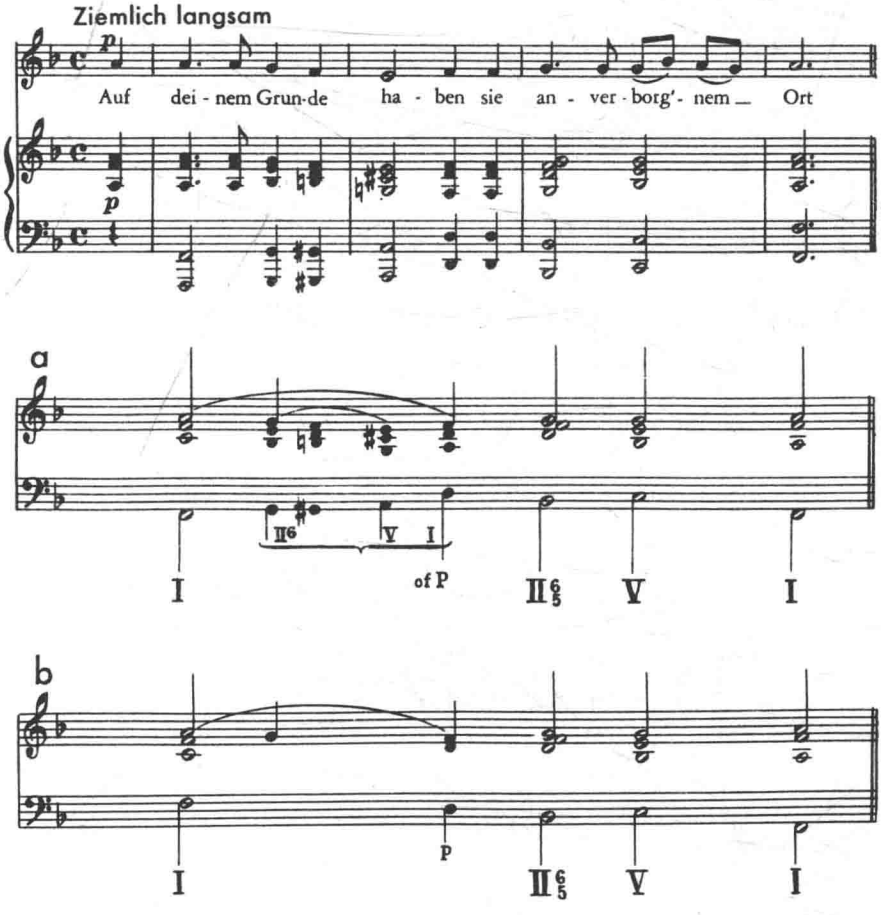


3. 对位和弦的和声延长

正如任何和声本身可能带来和声延长，不同功能的对位和弦也可呈现为在和声上的延长。这种可能性的第一例子，选用舒曼的歌曲《莱茵河上》的开始段，这里 I 及 II^6_5 之间的经过和弦已被和声延长（例 310）。

和声延长的同时，发生了经过和弦内声部的运动，它增添了 D 小和弦的延长性质。这里主要需认识到，D 小和弦作为经过和弦的特点决不被其和

例 310

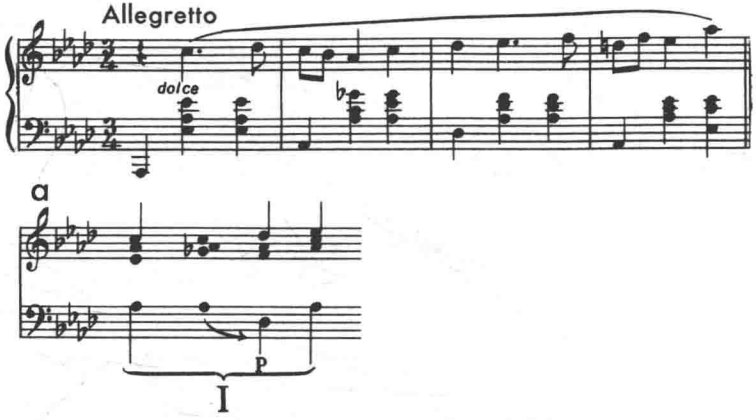


声延长所抵销，在整个乐句结构中，不管延长与否，D 小和弦仍是经过和弦。但延长造成了艺术张力，因为尽管通过延长造成了外加负担，听觉仍被迫进行到 II^6_5，接而它必须感知 I 的到来。这种听觉可防止与结构骨架失去联系。

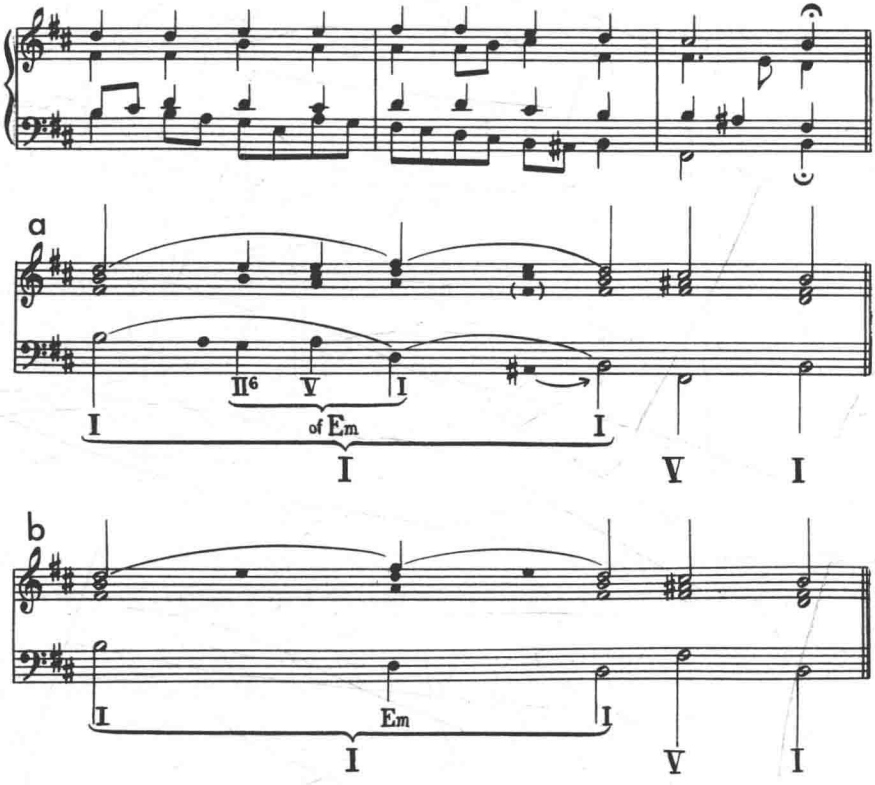
对位和弦的和声延长常常呈现为较高级对位延长的一部分。举一个极简单的例子，例 311 中的下属和弦，作为延长的 I 中的经过和弦，被其应用属和弦延长。

现例举巴赫圣咏中的两例，第一例表明装饰和弦的延长，第二例是邻音和弦的延长，两者都是不同形式的和声进行。读者应注意这些和声延长在 I 的完全对位延长中如何微妙交织出现（例 312、313）。

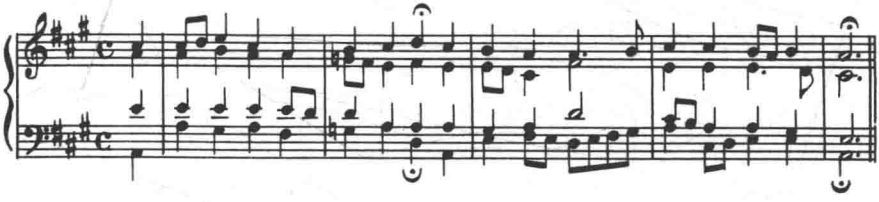
例 311

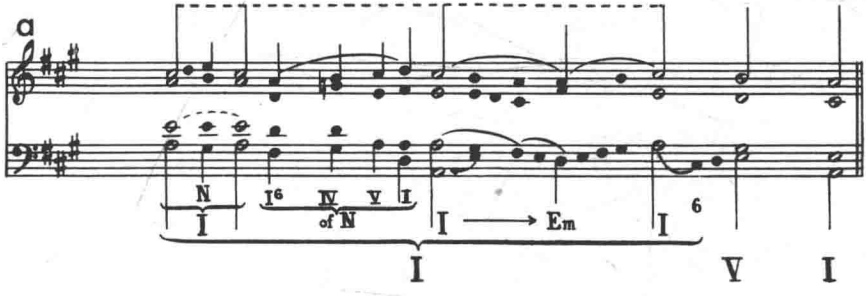


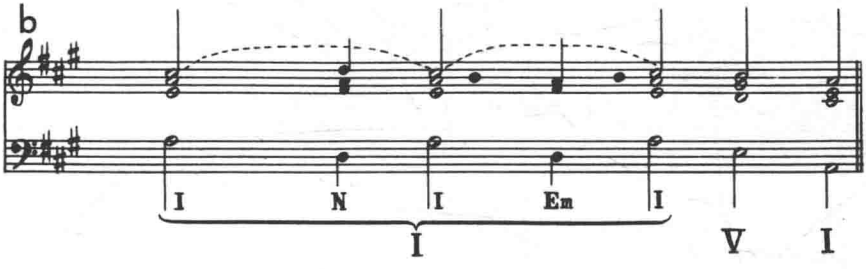
例 312



例 313



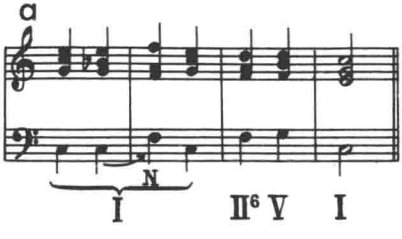


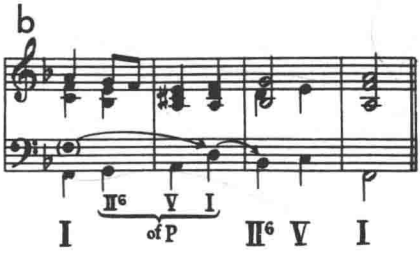


练习Ⅷ

在键盘上练习下列进行，并说明对位和弦的和弦延长（314）。

例 314

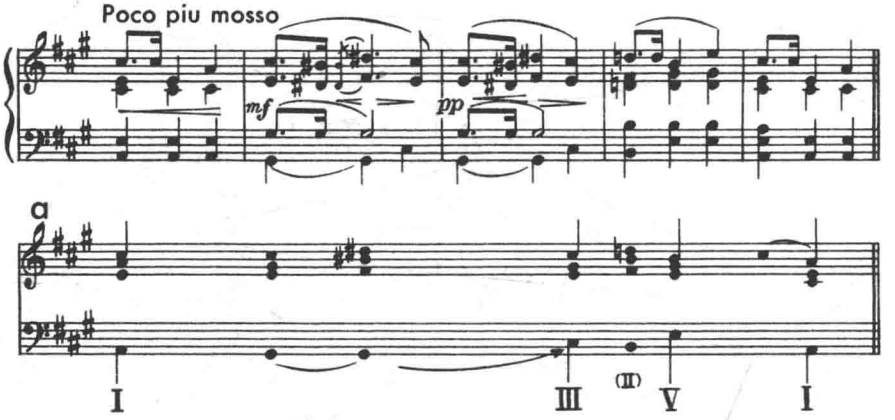




4. 强调和声的和弦

上主音和弦常常被插入Ⅰ-Ⅲ-Ⅴ-Ⅰ和声进行的Ⅲ与Ⅴ之间。这个上主音和弦是一个延长和弦。由于以小和弦的形式出现，其作用不是应用属和弦，但因Ⅴ上的五度和弦，它仍然有一定和声影响。可称此和弦为强调和声的和弦，因为尽管它不如应用属和弦那样强，但和声上仍强调了后来的Ⅴ。这个和弦用括弧中的小罗马数字标明，指出它在结构和声进行Ⅰ-Ⅲ-Ⅴ-Ⅰ内的和声及延长作用（例315）。没有将这个和弦称为装饰和弦，因为它与Ⅴ的五度关系使得它的和声延长性质比其对位意义远为显著。

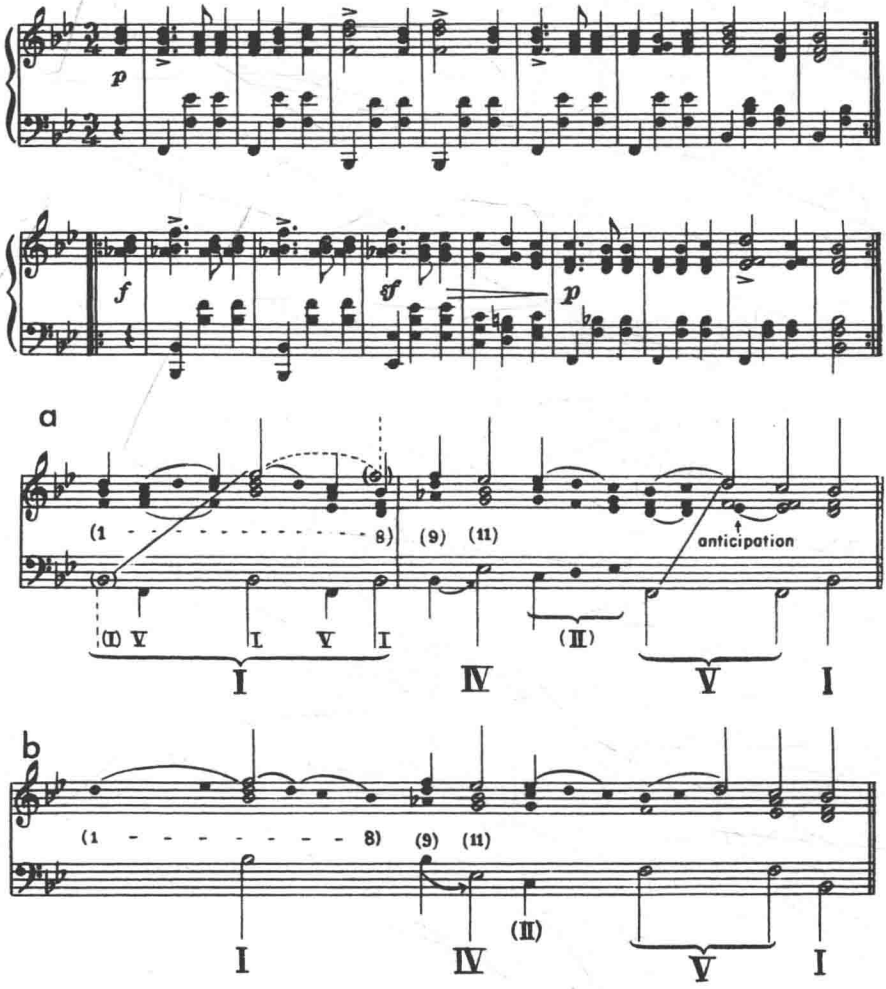
例315



上主音和弦在结构Ⅰ-Ⅳ-Ⅴ-Ⅰ进行中也可起强调和声的作用（例316）。在第12小节中，上主音和弦在Ⅰ-Ⅳ-Ⅴ-Ⅰ进行中和声上强调了后面的Ⅴ，把作品作为整体看时，应注意到在第一段落结尾（第8小节）时，仍然可揣摩B和弦的哪一个音形成第一个结构旋律音。一直到第9~11小节，才肯定F作为第1个结构音，旋律从它下行到主音。第1小节中在和弦音D、F及♭B之间的不定摇摆以及第2小节的肯定运动是这舞曲的特点。因此，只有在听第2小节以后，才能判定F是第1个结构旋律音。

不仅是上主音和弦，有时下中音和弦也可作和声强调之用。这种情况下它强调Ⅰ-Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ进行中后面的Ⅱ，例351中可见一例。

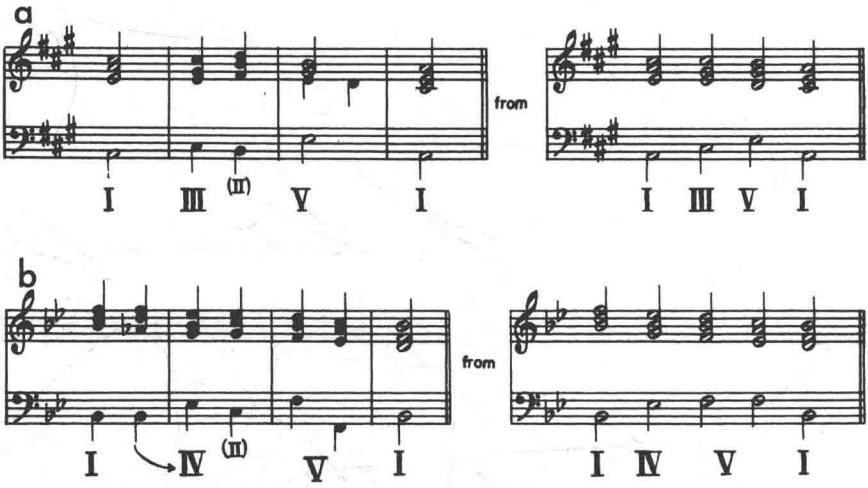
例 316



练习Ⅸ

下列进行可供键盘练习以及延长练习之用(例 317)。

例 317



二、承担结构意义的对位和弦

前面各段表明了和声和弦与进行不仅能满足结构功能，也可用于延长的目的，现在可清楚看到和弦对位情况也可承担结构意义。如果用对位和弦支持旋律的结构音，它就有结构和弦的意义。因此，和声与对位和弦都可满足结构或延长功能，在下面各例中，邻音和弦变为结构和弦（CS，意为对位结构），因此与和声结构和弦在同样的等级上。邻音和弦此外呈现为根音位置 D 三和弦，六和弦及减七和弦。（例 318~321）《狄朵与埃涅阿斯[①]》是巴洛克音乐中特别具有表现力的美妙例子，在其 12 小节中很清晰地感受到想掩盖所有结构标记的意图。第 4 小节与第 10 小节的 C 小调和弦，在结构上十分重要，而在声部进行的总过程中却显得难以觉察。请大家关注第 8~10 小节的有表情的声部进行与第 6 小节内声部的叠置，它避免了后来结构上声部音的音域转移。

① 也译成第多与阿尼厄斯（Dido and Aeneas）源自希腊神话，第多是伽太基女王，她被阿尼厄斯，特洛耶王子安其赛斯之子，遗弃以后自杀。普赛尔将此谱成歌剧。

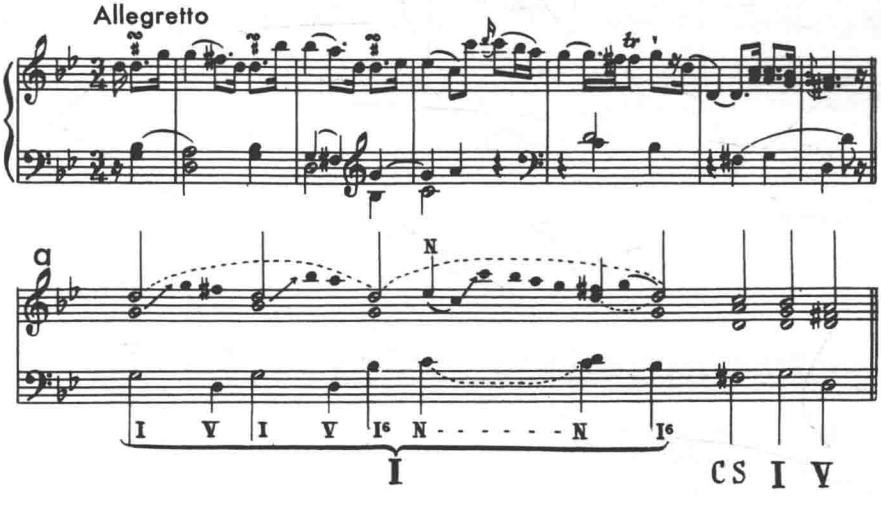
为了完全弄清这类结构进行的新意义，让我们集中关注下列并置的两个进行（例 322）。两例都有同样低音；两例中 E 上的和弦相同，但其意义不同。原因在于上声部。在 a 中，邻音 ♭B 是延长的音，它转而构成低音 E，由此形成延长的邻音和弦。另一方面，b 中邻音和弦是结构和弦，因为它支持旋律的结构音。上声部未出现延长；因此邻音和弦没有任何延长的含义，它与和声-结构和弦具有同样的结构等级。

参照上述各例以及其他所讨论的各例，显然旋律的结构进行不仅可由一两个和声进行支持，也可被对位与和声进行的组合来支持，例如 Ⅰ-CS-Ⅰ 与 Ⅰ-Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ。

在库伯兰的《班多林》中可见略为不同的对位与和声的组合（例 323）情况。区别在于，第二个主和弦用了第一转位。这增加了对位的因素并相应地减少了整体结构进行中的和声特性。[①]

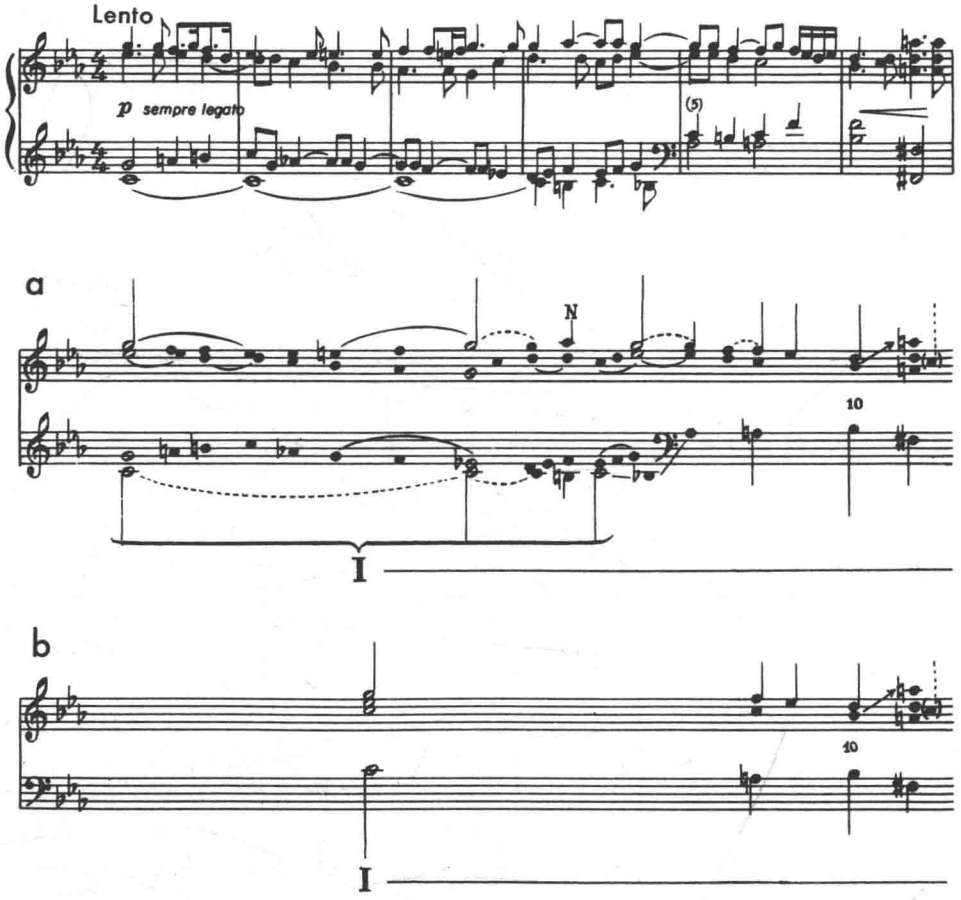
对位和弦具有结构意义这一事实打开了整个对位结构的可能性，这在第七、八章中将有更多讨论。

例 318

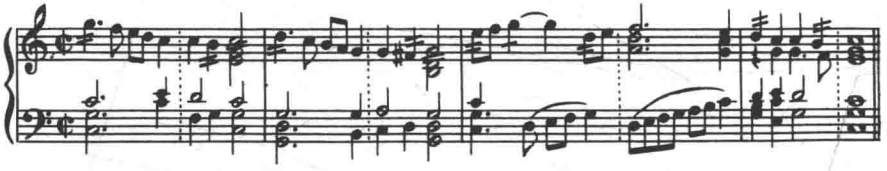


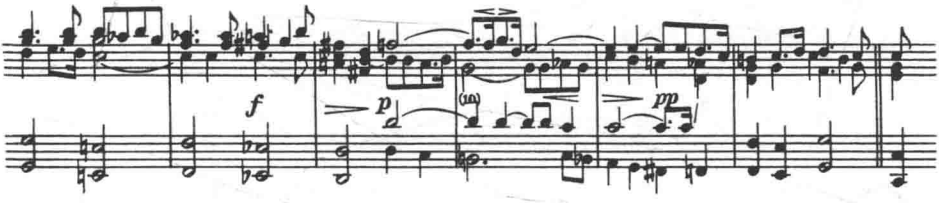
① CS和弦进一步的例子可见例331。

例 319

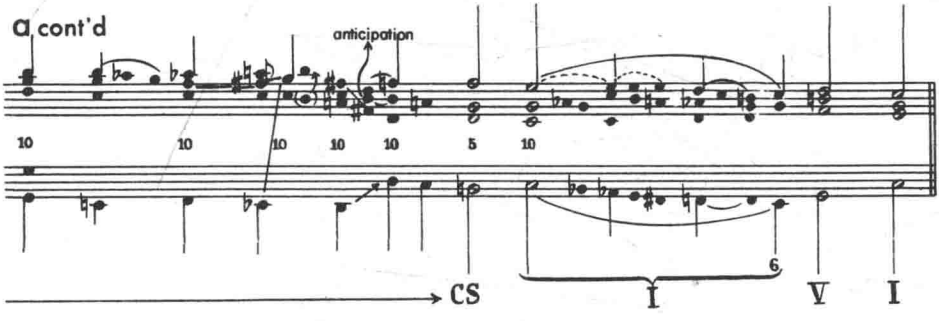


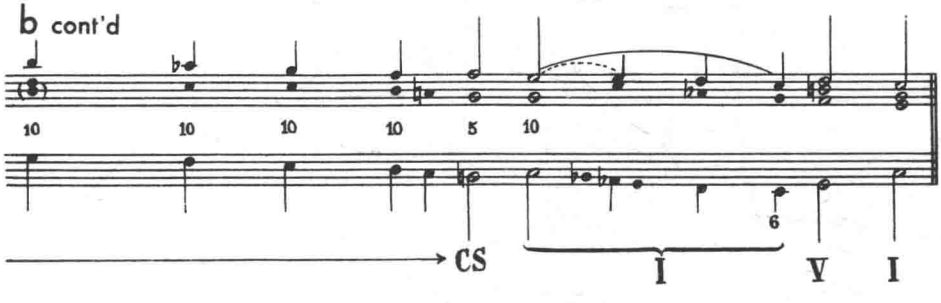
例 320

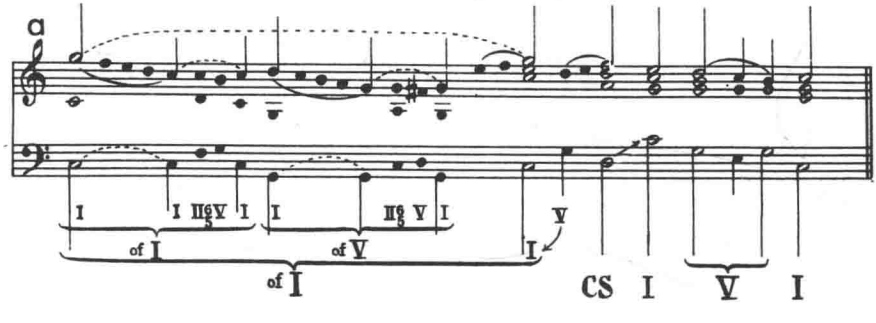




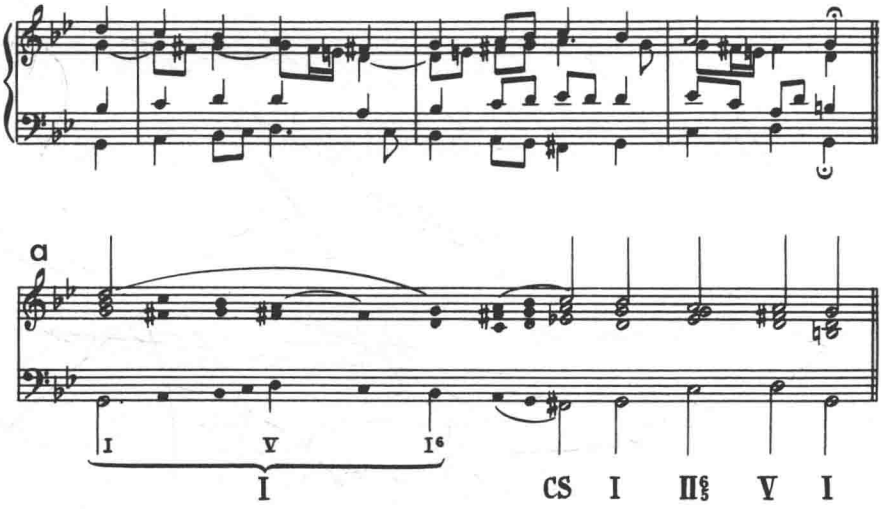
Copyright in U.S.A. and all countries, 1925, by Oxford University Press, London; used by special permission.



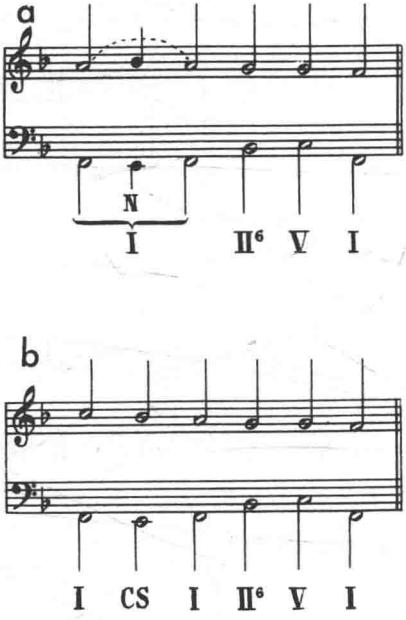




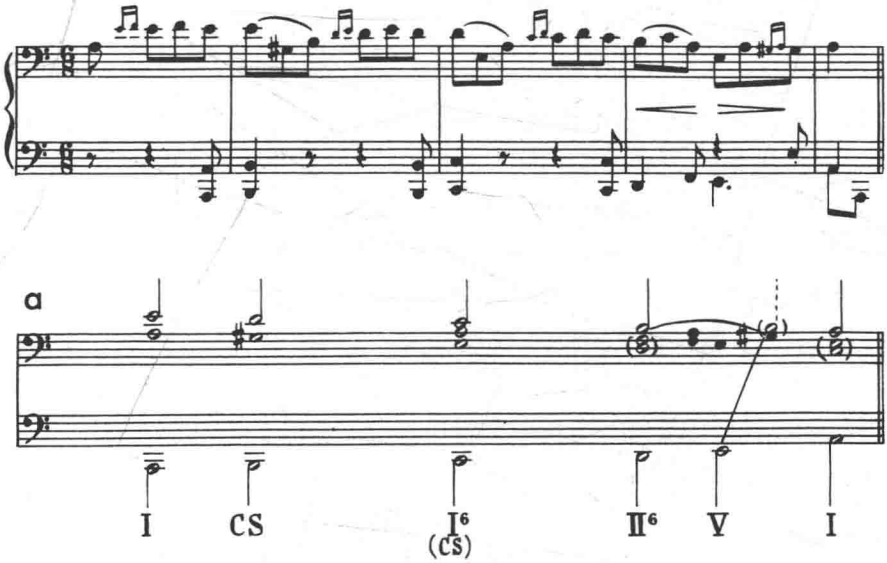
例 321



例 322



例 323



练习X

1）什么是“对位-结构和弦”。

2）在作品中找出表示使用这种和弦功能的主题或乐节。

3）例 318~323 的进行应作为键盘练习之用。

是否旋律结构中的每个音都要用一个和弦支持，关于这个问题学生可能会有疑问。答案是灵活的，一个旋律的结构音不用新和弦支持，如结构中的经过音，仍属于前一和弦。后面的例子（例 351），前面也已提到过，是一个良好例证。

小结

第五章各例中的所有和弦均体现了和声-结构功能或者对位-延长功能。本章内所指的和声和弦可用于延长目的而对位和弦可承担结构意义。总之，它们显示了四种不同和弦功能：

（1）和声-结构

（2）和声-延长

（3）对位-延长

（4）对位-结构

三、和弦的复功能

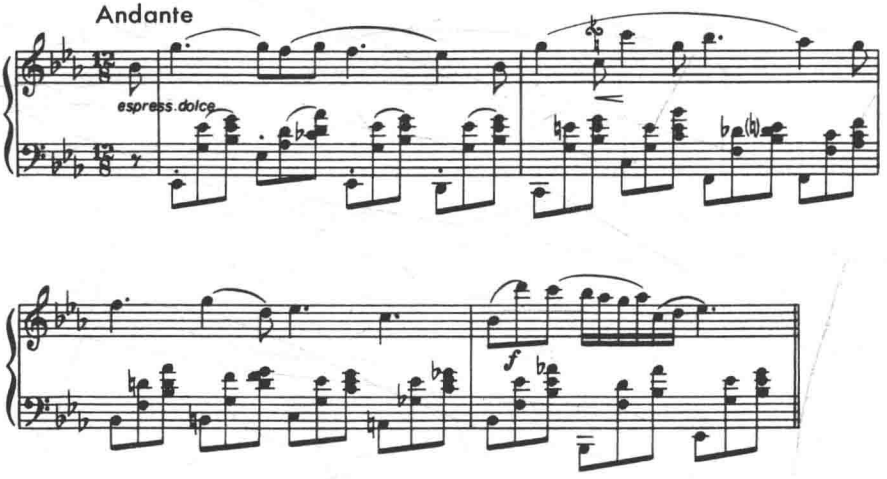
和弦功能是由结构与延长力量及和声与对位概念的组合而产生的，这“两对”概念各自包含着对比关系：结构与延长相比；和声与对位对比。

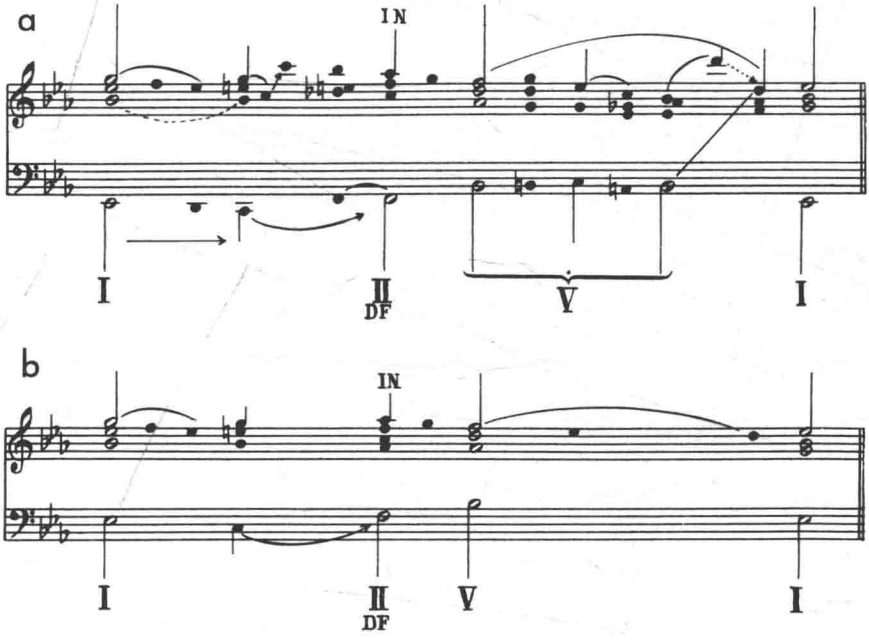
到目前为止，和声是和声或对位的，同时也是结构或延长的，在前一段落的末尾给出了四种和弦功能。它暗示了调性表现的可能性，另外，可使用表现出两种对比因素即融合或重叠功能的和弦。例如，和弦可以是和声-结构但同时又有延长含义。

1. 有外加延长含义的和声-结构和弦

这种复功能出现在下面所引的肖邦《夜曲》（Op.9,No.2）的片断中。结构-和声进行的Ⅱ被其应用属和弦所强调。但这个Ⅱ的上声部音是个不完全邻音，为旋律结构 G-F-♭E 的延长音（例 324）。应注意图中如何指出这 F 小和弦的复功能。上声部的四分音符 ♭A 指出其延长状态而低音二分音符 F 强调和弦的结构作用。此外，用标记 DF 来表示。读者现应注意旋律延长。下行三度的旋律结构在三度的延长运动中找到其缩小；一次从 G 下行，另一次位于不完全邻音与其后的 F 之间，最后一次（意义可与第一次相比）是从该 F 的下行。最后的下行三度是进入Ⅴ的内声部运动在对位上通过上下邻音由围绕 ♭B 的圆周运动所支持。所造成的和弦产生Ⅴ的对位延长。

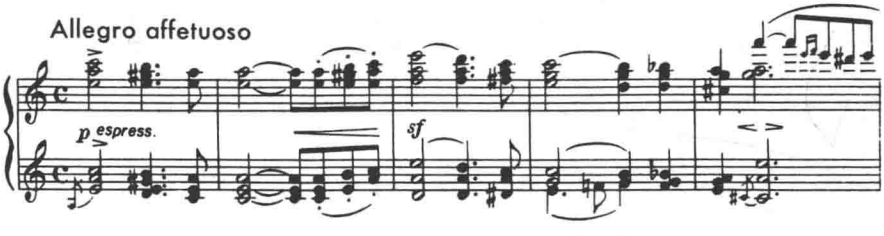
例 324



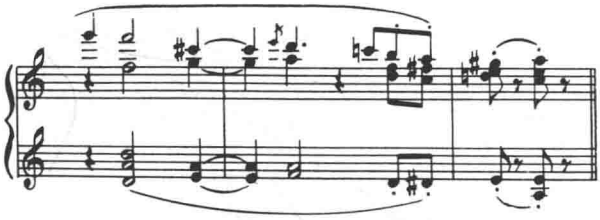


另一例是舒曼《钢琴协奏曲》第一乐章的主题。这里由和声骨架Ⅰ-Ⅳ-Ⅴ-Ⅰ的Ⅳ所支持的不完全邻音[①]形成了复功能和弦(例 325)。主题的主要趣味在于复功能和弦Ⅳ的的宽广对位延长。延长的要点是导向作为邻音-经过和弦 A_5^6 和弦的运动,同时旋律及低音进入该和弦的内声部。如果低音的上行运动一直连续到第 5 小节,就会面临Ⅳ的和声延长,因为这样延长的低音就成了 D-A-D。但在第 4 小节第 3 个四分音以后低音改变方向到达♯C,造成Ⅳ的对位延长。

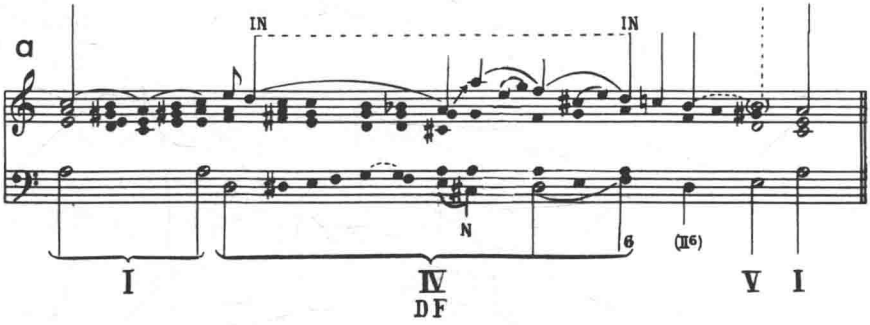
例 325



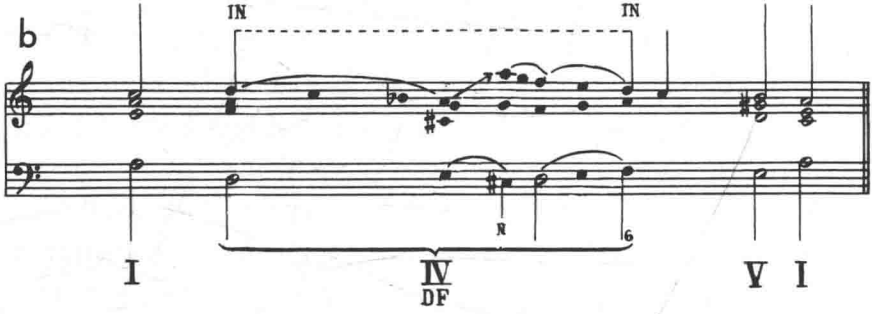
① 虽然延长了邻音，它仍不完全，因为后面的C是经过音，不能解释为主要音。见例146b。



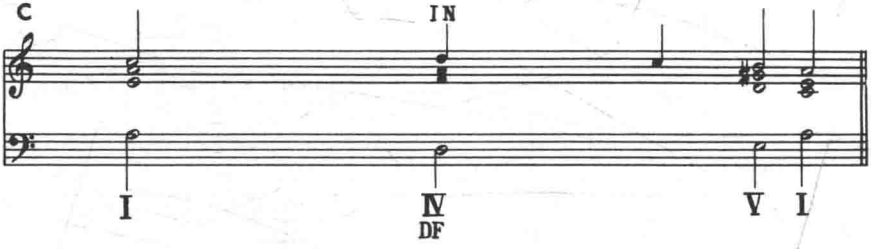
a



b



c



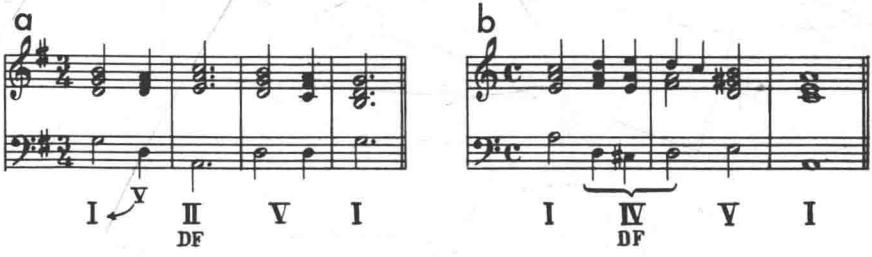
练习XI

要求学生：

1）解释复功能的意义。

2）将指定的练习用作键盘例子（例 326）。

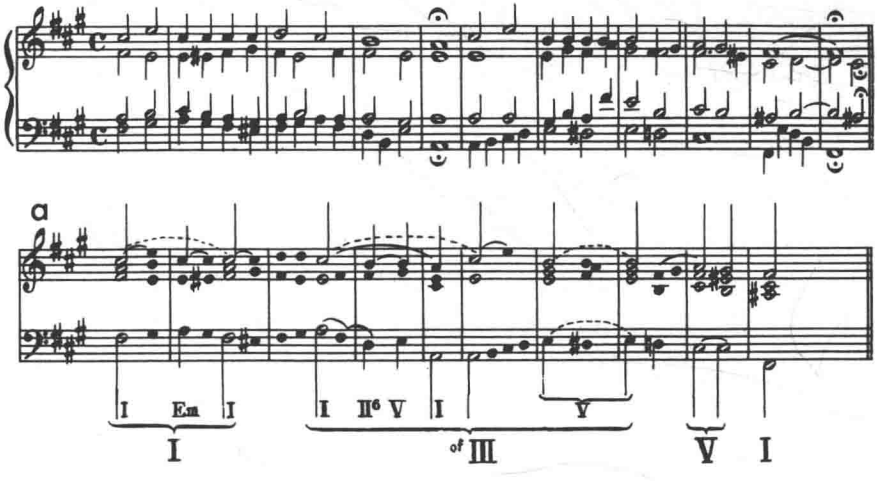
例 326



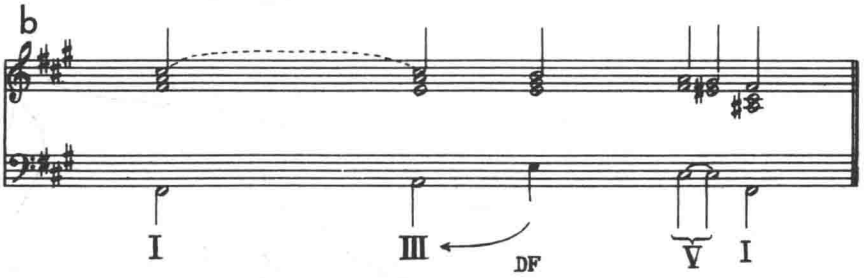
2. 有外加结构意义的和声-延长和弦

上方例子表明，通过由结构低音所支持的上声部延长音可能出现对比的结构与延长功能的冲突，于是延长因素出现在上声部而低音出现结构因素。但下例将表明反之亦有可能。上声部结构音可能被和声-延长和弦的应用属和弦所支持。[①]例 327 中，主和弦用在结构Ⅲ之后并支持上声部结构音 B。

例 327



① 在奏鸣曲形式乐章的呈示部中可见到这种技巧，见第七、八章。



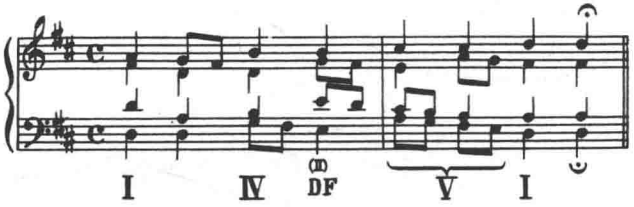
3. 有对位含意的和声-延长和弦

在前面所给例子中表明了结构与延长功能的重叠，现在我们讨论同时有对位含义的和声-延长和弦，其结果是和声与对位的重叠或复功能。

a. 作为声部进行和弦的和声强调和弦

在下面巴赫圣咏的例子中，第 4 拍的和弦同时是和声强调和弦与声部进行和弦。因此出现了和声与对位功能的重叠（例 328）。应指出，只要明确理解复功能或重叠功能，至于这两者孰重孰轻无关紧要。

例 328

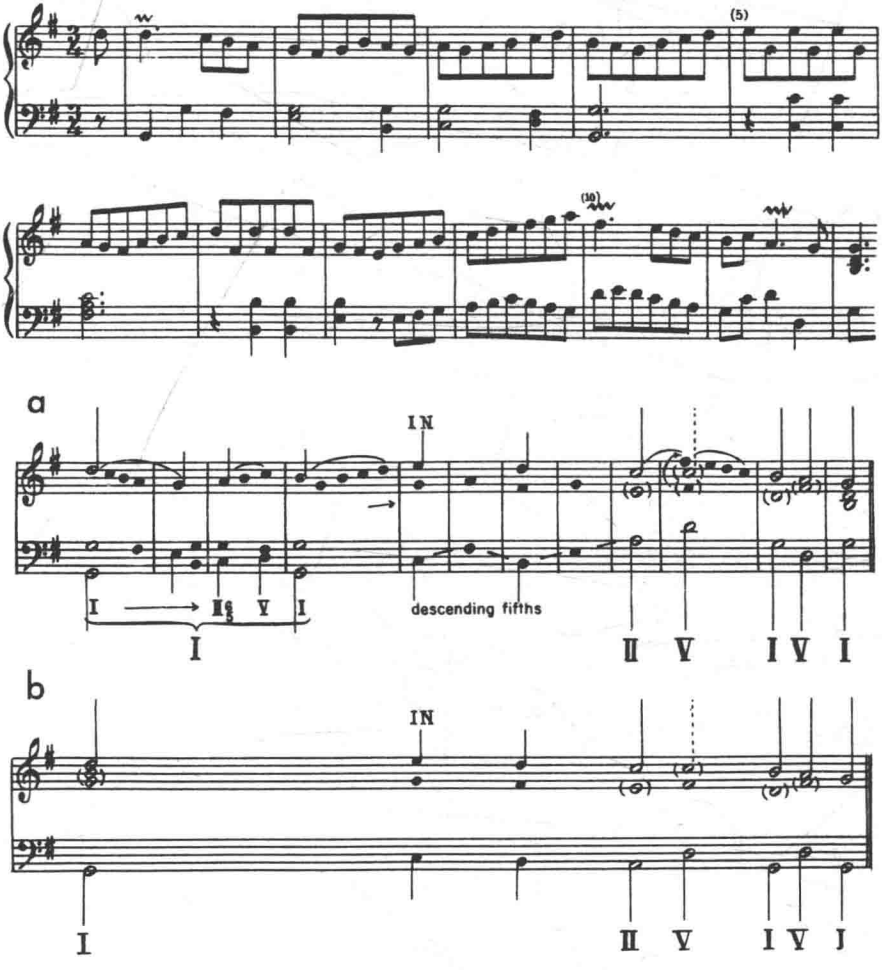


b. 下行五度模进

我们发现在和声五度关系基础上，支持旋律模进的下行五度组合起来或延长两个和弦与和声之间的进行，或延长单个和弦。在大多数情况下，如果不是因为这些和声-延长和弦同时表现出肯定的对位意义，这种类型的延长本来应该属于和声延长之列。

亨德尔《库兰特舞曲》的前 12 小节是应用下行五度技巧的一个特别有意思的例子（例 329）。一开始没有很大的困难，I 的和声延长持续 4 小节，旋律从内声部进出，D 保持其结构力。随着第 5 小节的 C 和弦，开始了下行五度经过句，问题在于进行到多久并且哪一个和弦才是和声骨架的下一个音。

例 329

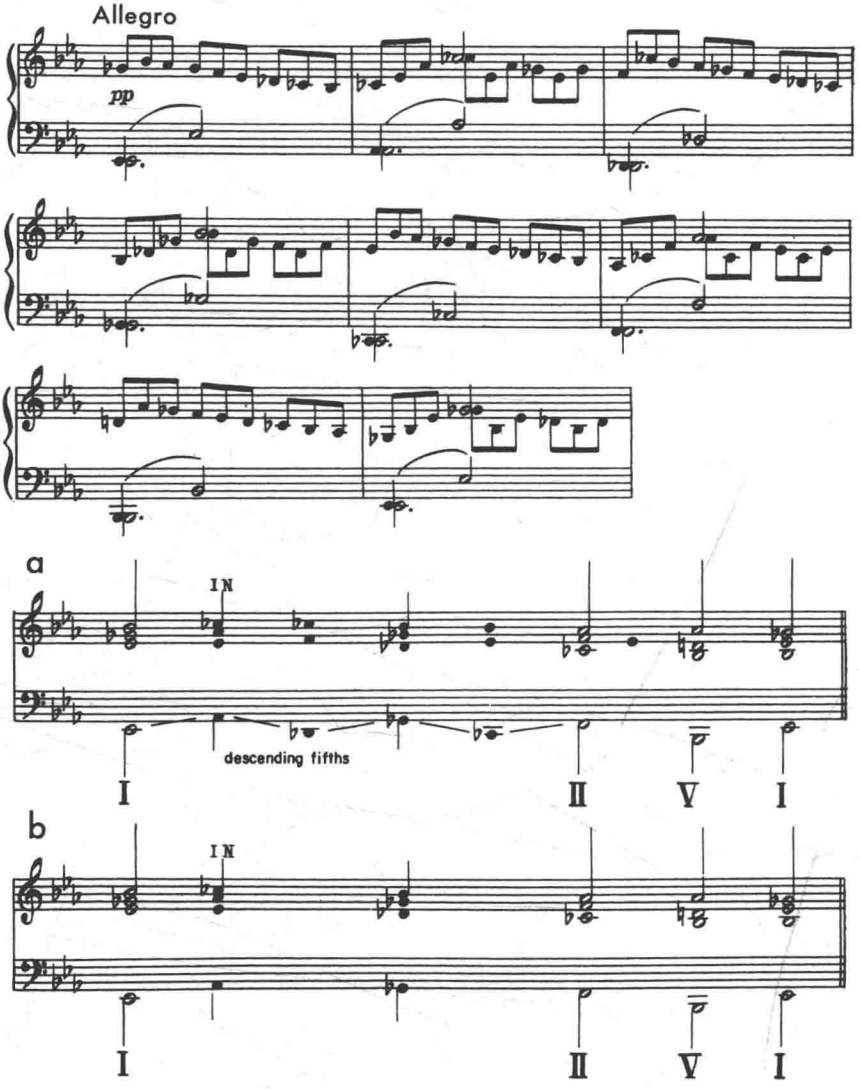


如果听觉只感知和弦相距五度的事实，就会假定下行五度进行开始于第 5 小节而延伸到第 11 小节。但也该考虑总的旋律与这特定的动机事件。旋律表明在延长 I 的 4 小节以后又出现另一组 4 小节，是由新动机乐思形成并引进了下行五度。当第 9 小节出现了旋律的结构音 C 的时候，动机再次改变，两个声部都用八分音符进行。因此第 9 小节解释为引入第一和声进行的结构Ⅱ，必须避免不经判断就忽略这种下行五度技巧，也就是说这样联系的和弦模进即使后面有一两个相隔五度的和弦仍可告一结束，因为这些和弦可能是和声结构的成员。

可以明显感受到下行五度的技巧进一步延长及润饰了Ⅰ与Ⅱ之间的对位延长。但必须强调第6、8小节的♯F及E和弦补充了声部进行的意义，因为它们改善了声部进行，否则就会有平行五度的危险。因此，就明白了和声与对位要素的重叠关系。

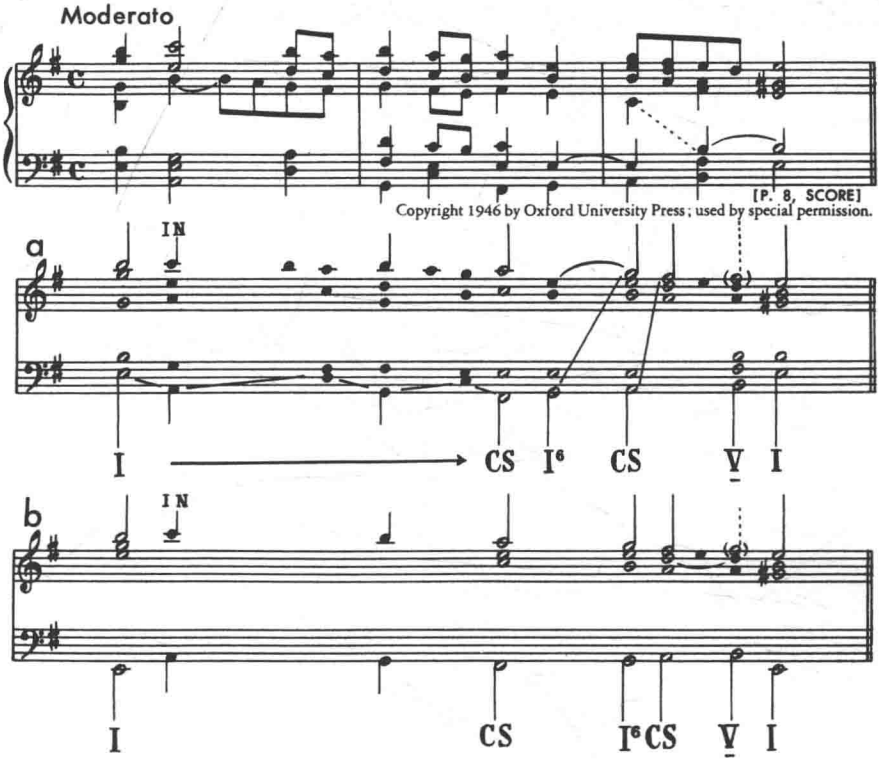
在下面舒伯特的例子中没有动机变化，但旋律结构音♭A的出现将上主音的支持和弦升级为结构和声骨架的一员（例330）。

例330



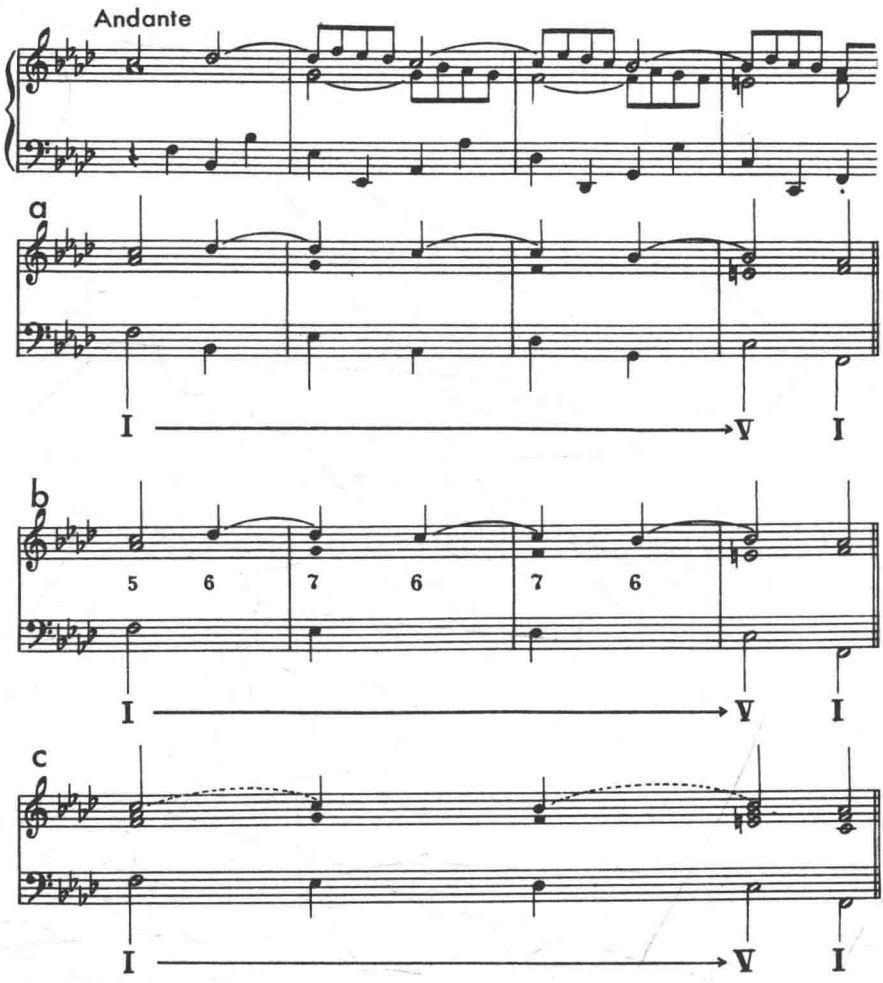
下面沃恩·威廉姆斯《第五交响曲》中的这个段落表明上述所讨论的技巧也出现在更现代的作品中。这里下行五度位于 I 与 CS 和弦之间。例 331 的在结尾出现了延长对位的有趣例子；所应用的特殊技巧是第五章中讨论过的音的移位。图 a 中的连线指出声部进行的“位移”。在上面两个片断中，下行五度再次说明了有附加对位的含意。

例 331



最后例举莫扎特《回旋曲》中的一个乐句（例 332）。在这种经过句中下行五度说明其原来状态只有和声延长功能而无对位功能，因为我们认识到为了声部进行目的，7–6 进行（见图 b）并不需要下行五度。它们为经过句增添了不少色彩与趣味性，但并无对位含义。

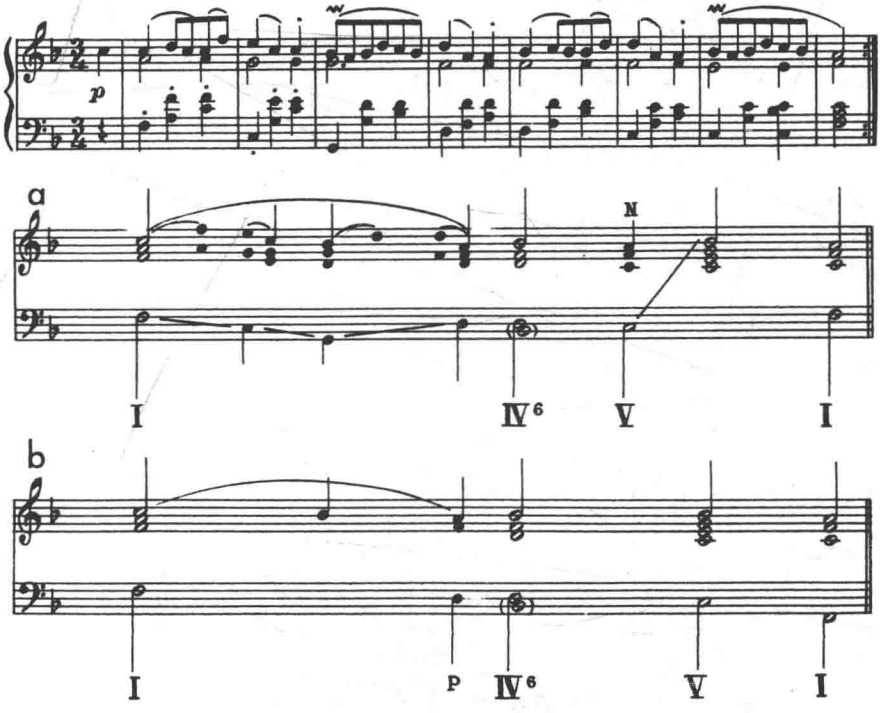
例 332



c. 上行五度

上行五度技巧比下行五度模进要少得多，偶尔可发现上行五度表现为下行四度。在下面舒伯特《圆舞曲》的中，低音 F-C-G-D 形成一系列下行四度呈现了从 F 到 D 的进行。最后四度表现为上行五度，防止低音进入太低的音域。但保持了从 F 到 D 的运动模式。为了声部进行的理由第 5 小节 ♭B 和弦中用 D 音代替了 ♭B 音。第 4 小节的 D 小和弦是 Ⅰ 与 Ⅳ 之间的经过和弦，但以 Ⅳ^6 出现（例 333）。

例 333



练习XII

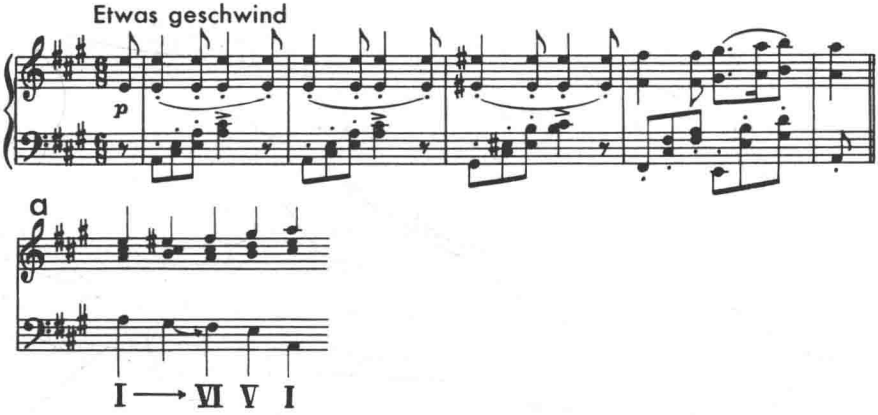
根据下行五度的专门练习与一般意义上的延长，学生应解释例 329~332 各图并用不同的调演奏。要求按照从结构到延长的方向来完成。

d. 作为经过和弦的应用属和弦(半音阶过渡)

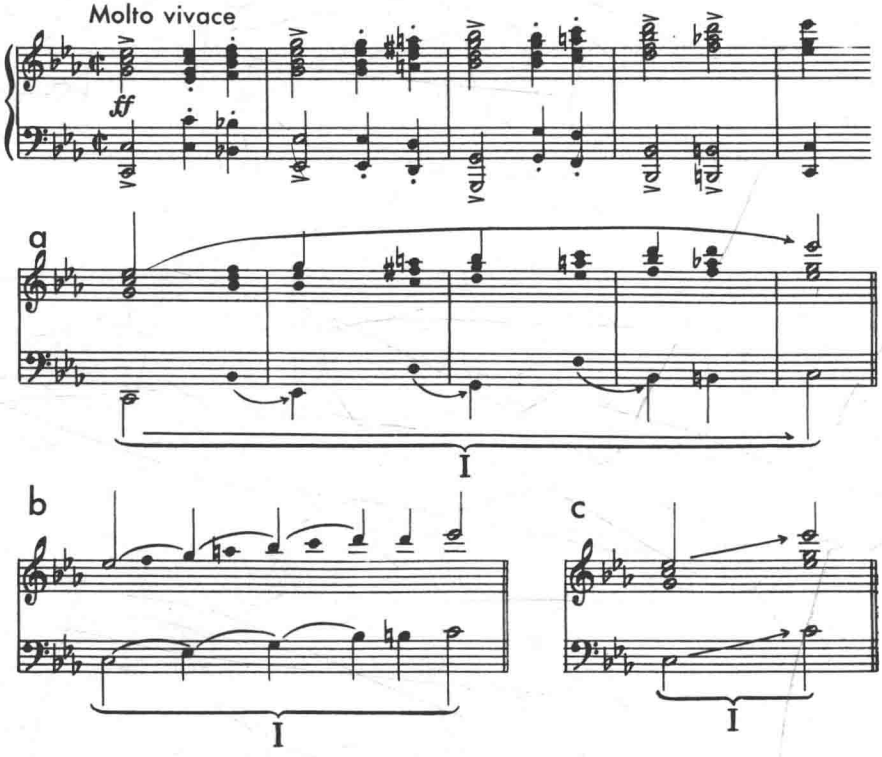
众所周知，应用属和弦是和声延长和弦，但常常有更强的对位意义。舒曼的歌曲《幻觉》开始处到Ⅵ的应用属和弦属于该范畴(例 334)。回顾下上述的内容，应用属和弦的和声特性会由于转位而削弱。但在上例中不仅是削弱和声效果的问题，甚至是对该和弦和声作用的严重挑战。对位功能如此之强，以至于可看作是半音-经过和弦。

韦伯的《自由射手》序曲中可见表示应用属和弦复功能的有趣例子(例 335)。从前面解释可很清楚看到，我们遇到 C 小和弦的对位延长和弦，有上声部音域的转移。♯E 大、G 小、♯B 大和弦及减七和弦是 C 小主和弦的经过和弦。此外前面的应用属和弦也起经过和弦作用。因为其上声部音是经过音。

例 334



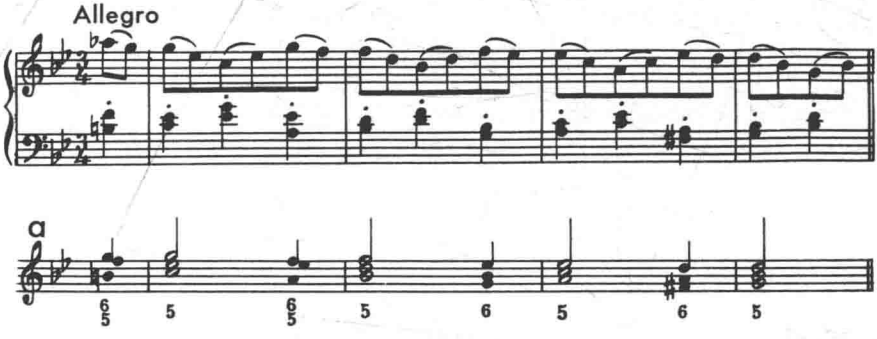
例 335



e. 作为声部进行和弦的应用属和弦

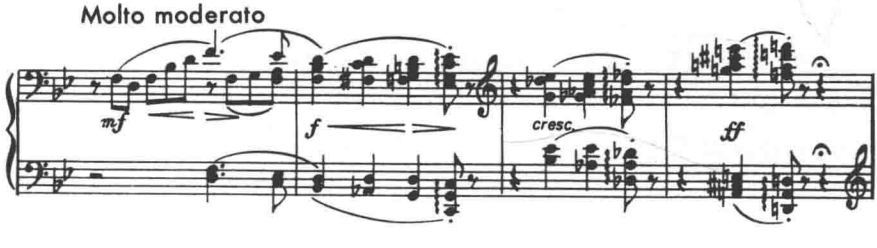
在海顿弦乐四重奏作品（Op.76，No.4）的经过句中可看到有外加声部进行意义的应用属和弦。例 336 中的 $^{6}_{5}$ 和弦及最后六和弦的对位与和声意义似是明显的；但第 2 小节的六和弦只有对位意义，因为后面的减和弦没有自己的属和弦。

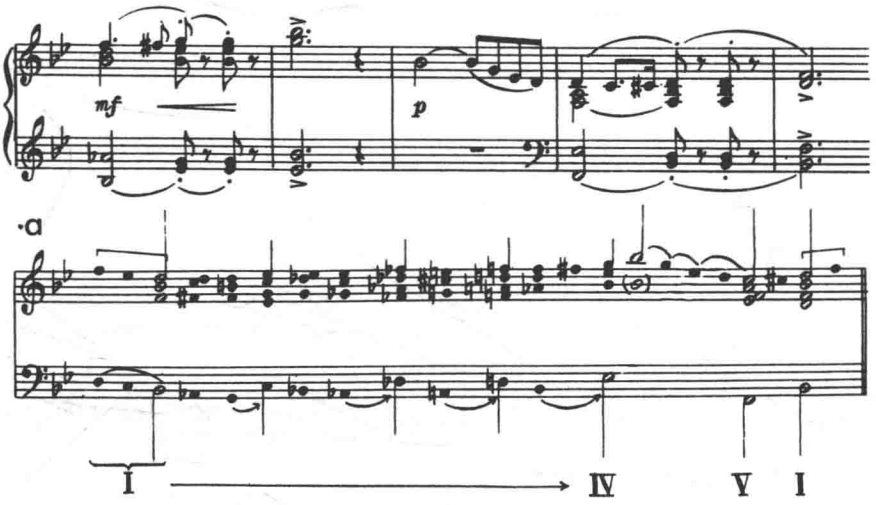
例 336



在舒伯特《$^{\flat}$B 大调奏鸣曲》第一乐章结尾前可见一个精彩的经过句，其形式是一系列有声部进行含义的根音位置的应用属和弦（例 337）。读者可认识到在Ⅰ到Ⅳ的主要运动中，应用属和弦是如何改善了经过和弦之间的声部进行。为了使进行更清晰，图中忽略了音区的快速变换；它不影响进行的主要方向，虽然它大大有助于这经过句的色彩及趣味。也要注意上声部及低音的半音阶，导致 $^{\flat}$D 小和弦的一个半音-经过和弦。不要因为音域的频繁转移及延长记号而妨碍了耳朵去捕捉从Ⅰ到Ⅳ的进行，因为指向Ⅳ的进行是基本的感知或知识，它同时使延长记号、休止及音域的变换更具艺术化，更扣人心弦。

例 337





练习XIII

应用例 334~337 的图作为一般延长及特殊复功能和弦的例子。

关于例 334：

1）用旋律上行四度来弹奏 I－VI－V－I 的进行。

2）用应用属和弦延长到 4 位置的VI，并解释其主要对位功能。

3）在各调上演奏以上的进行。

关于例 335：

1）解释一般延长的特点。

2）进到图 a，明确肯定每个和弦的功能。

关于例 337：

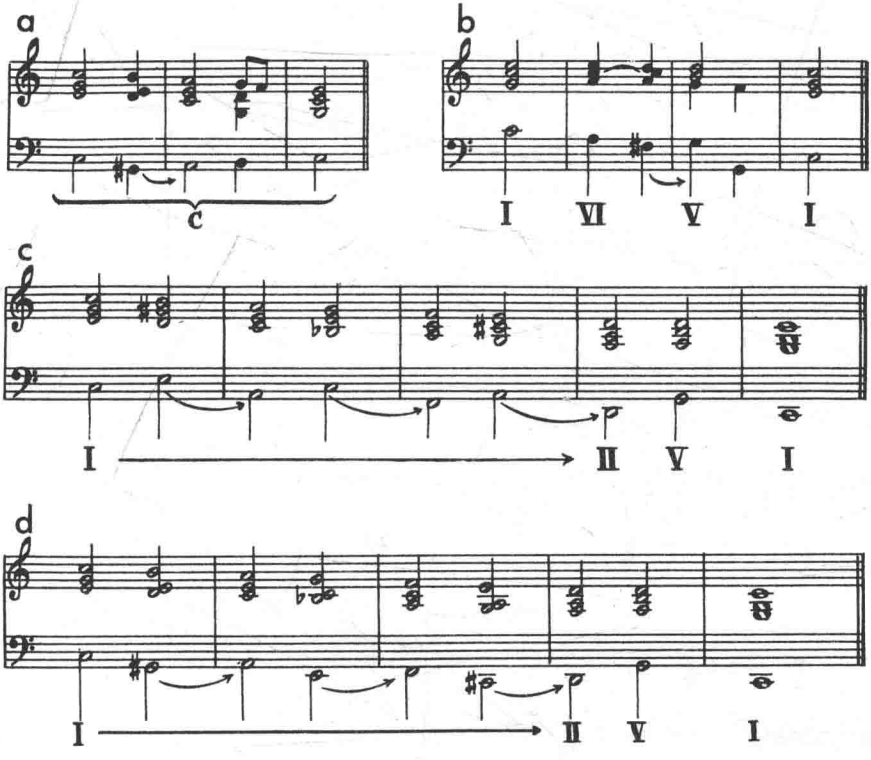
解释图 a 指出的延长，用不同调弹奏。另外下例所提供的键盘练习应在若干调上弹奏。（例 338）

例 338a 表示一个经过和弦同时又在延长的 C 大和弦内是装饰-经过和弦的应用属和弦。

例 338b 表明 V 的应用属和弦也作声部进行和弦之用。

例 338c 与 d 是第五章例 126 的润饰，学生应先弹奏该例，再按指示用应用属和弦加以润饰。

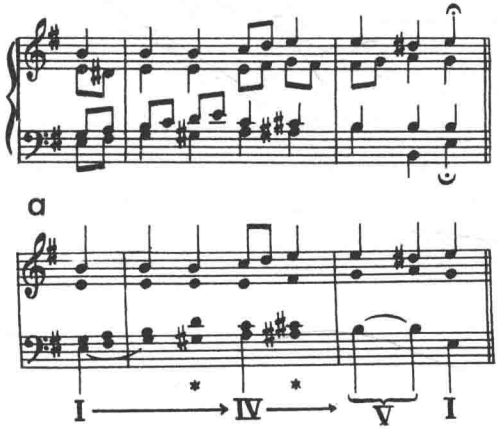
例 338



f. 和声要素的消失

某些半音阶和弦的经过及声部进行功能如此突出以至于任何可能的和声含意均被其对位意义所取代(例 339)。

例 339



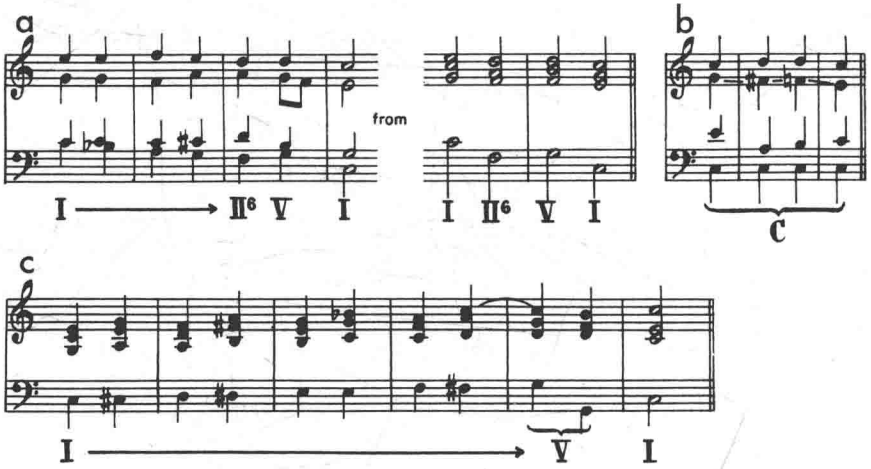
练习XⅣ

在下列练习中应用属和弦的和声意义已在从Ⅰ到Ⅱ^{6}的经过运动中消失(例340a)。

同样,下一个练习中中音声部的半音经过运动强调了和弦延长的对位意义(例340b)。

每当遇见由一系列转位应用属和弦所形成的半音低音进行时,这些应用属和弦倾向于失却和声意义而变为对位经过运动的一部分(例340c)。

例340



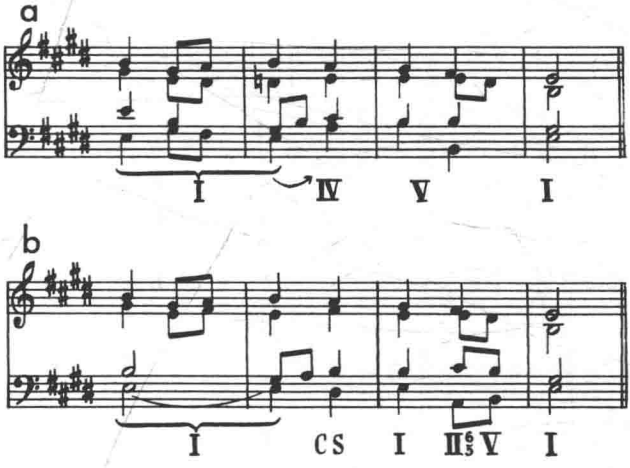
四、四部配置的补充版本

现在可以为前面所讨论的短小旋律的四部配置增添更多变体形式。下列版本中应用了若干刚讨论过的技巧,建议用于第五章例189~191、193~194的旋律(例341~345)。

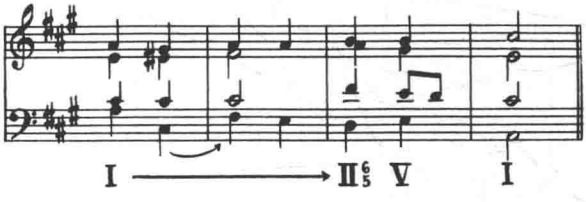
练习XV

为下列旋律乐句写作一条至多条四部配置(例346)。

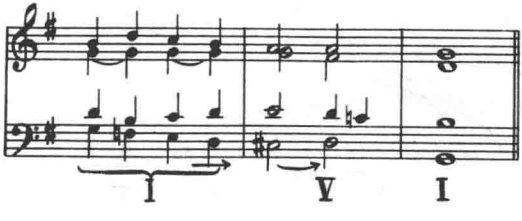
例 341



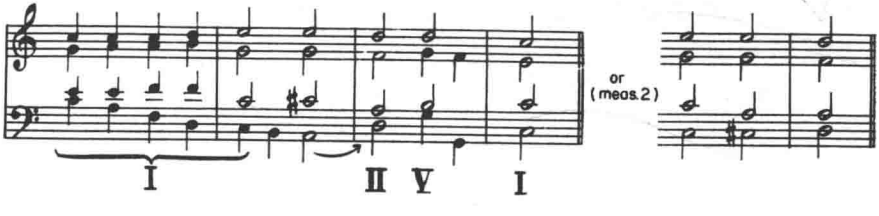
例 342



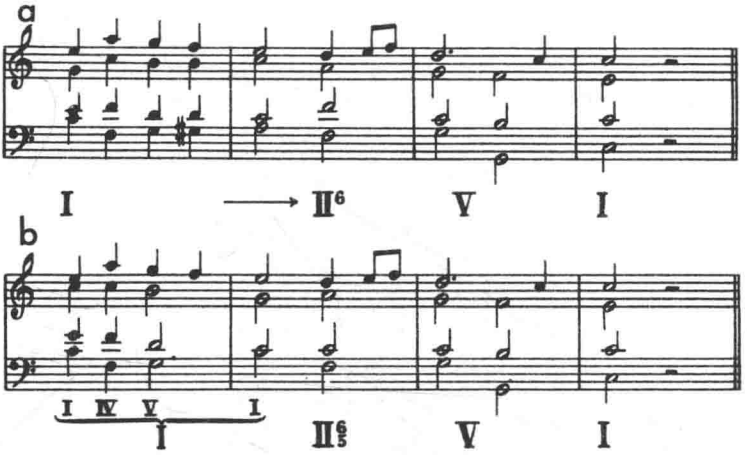
例 343



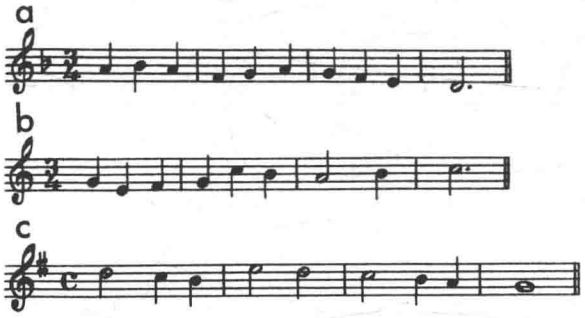
例 344



例 345



例 346



这种练习为圣咏旋律的编配铺平了道路，建议学生在进行自己的配置以前仔细研究巴赫风格的圣咏配置。也可从中对规定的器乐低音（无数字的）写作旋律，或对指定的不同风格的旋律配上钢琴伴奏类型等等。

我们认为较早为钢琴配置伴奏是不成熟的。在这种半创作性的作品之前学生必须牢牢掌握什么是和声或对位、结构或延长，并且清楚地理解音乐的方向，这将大有裨益。

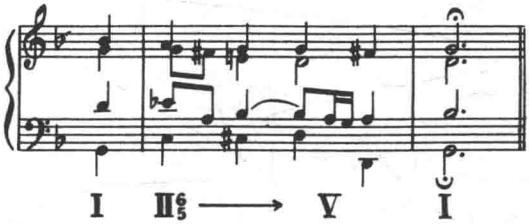
五、半音阶

使用了导音的应用属和弦，可形成半音进行。但半音阶法本身是延长与强化的旋律-对位要素。因此讨论它，在一定程度上属于对位的领域。虽然可见到伴随半音运动反复出现的特殊和弦，但首先要考虑的是声部进行问题。因为这些和弦是声部进行与声部方向的结果。

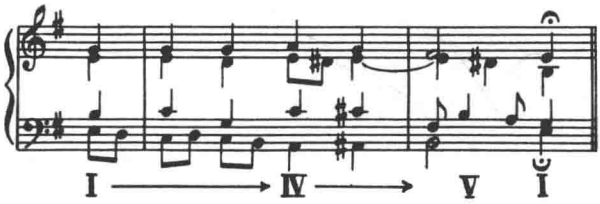
1. 减七和弦、属七和弦、六和弦及$^{6}_{4}$和弦在半音阶中的作用

第五章中曾提到减七和弦作为邻音和弦的作用，在本章内注意其类似应用属和弦的强调作用，它强调了它所解决的和弦，使它被合理地看作经过和弦来使用。在下面两个短圣咏乐句中，减七和弦的作用是Ⅱ$^{6}_{5}$与$^{6}_{4}$和弦之间以及Ⅳ与Ⅴ之间的经过和弦（例 347、348）。

例 347

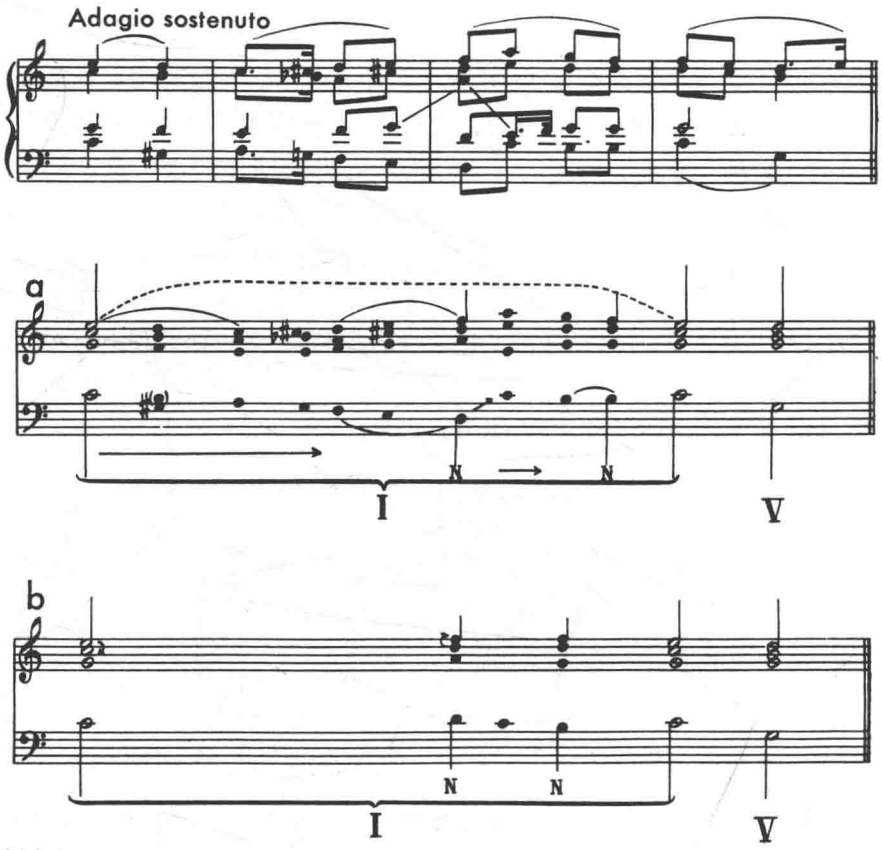


例 348



海顿的《弦乐四重奏》（Op.76,No.1）慢板乐章的经过句中可发现两个非和声性的减七和弦被用作和弦间的经过和弦（例 349）。第一个七和弦是经过和弦但也强调了其后的 A 小和弦；第二个是半音经过和弦。应注意到不管半音阶各音位于上声部或低音，都保持其半音特性。

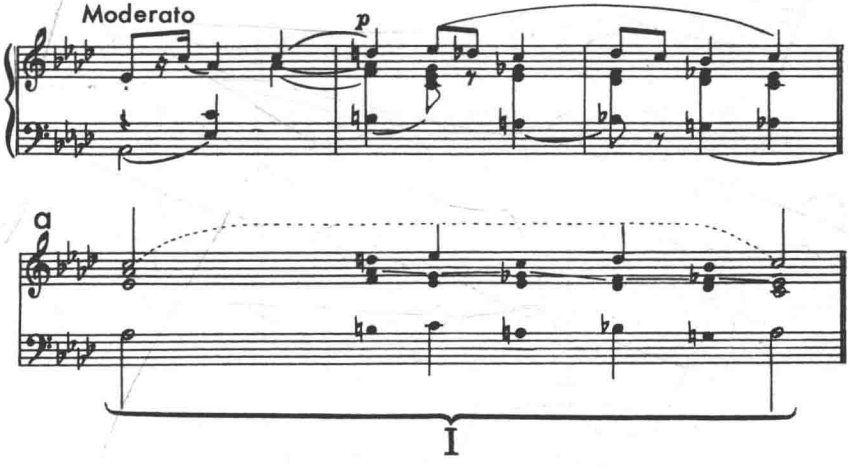
例 349



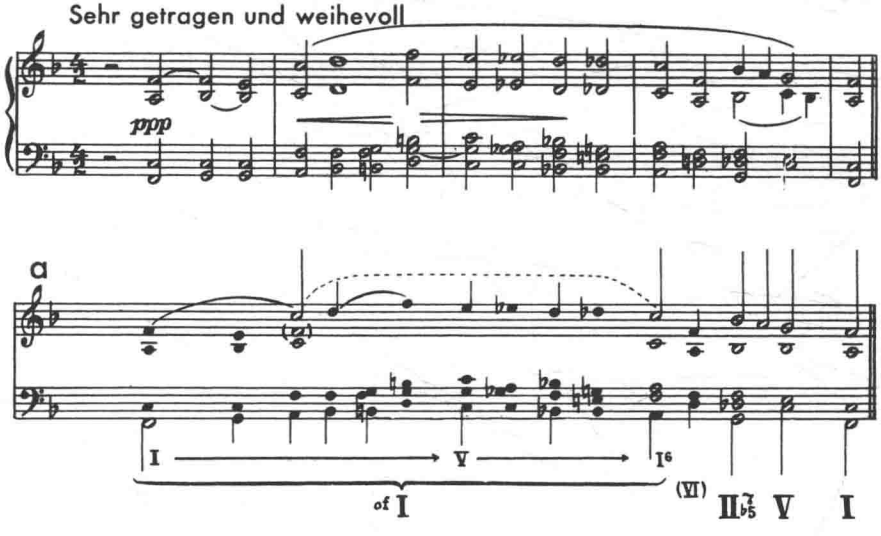
减七和弦的另一有特色的用法见于肖邦《玛祖卡舞曲》(Op.24,No.3)(例 350)。这些和弦加强了后面的和弦也起到声部进行和弦作用。根据第 2 小节上声部及第 2、3 小节的内声部,这些和弦也可标为经过和弦。

此外,减七和弦作为经过与声部进行和弦还出现在雨果·沃尔夫的歌曲《安睡的小耶稣》的开始处(例 351)。

例 350



例 351

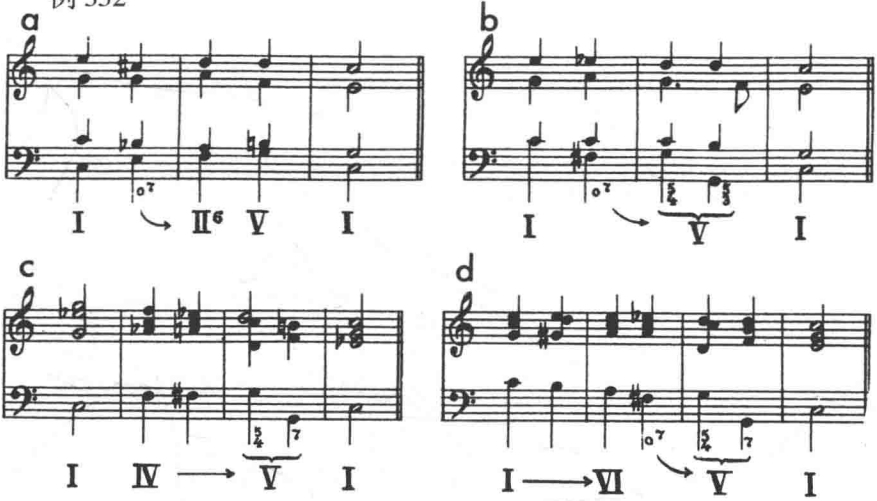


练习XVI

虽然以后将引用更多使用减七和弦的经过句，例 352 中的练习涉及最常遇到的该和弦用法。

1）练习 a 与 b 已提及这个起强调作用的和弦；在第二进行中它也是半音-经过和弦。

例 352



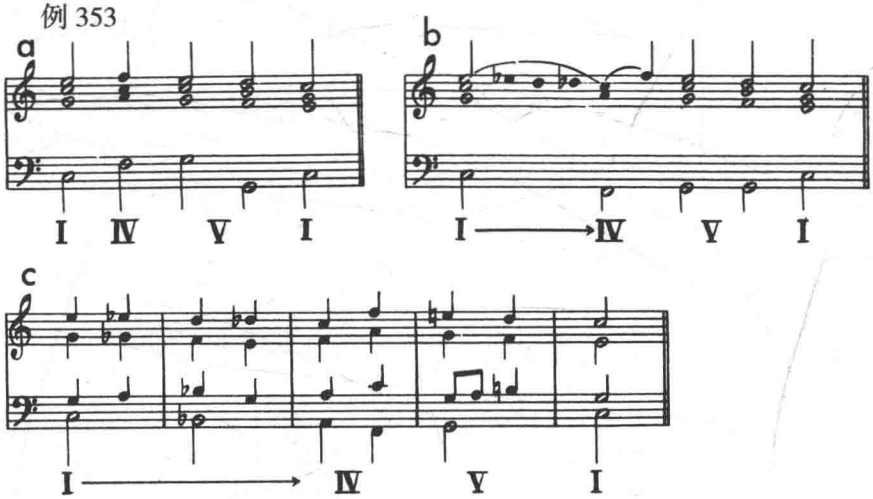
2）练习 c 中的减七和弦是作经过和弦的作用，由于外声部有经过音，经过的特点取代了和弦的强调作用。

3）练习 d 中的减七和弦是作为一个组合的声部进行和弦与经过和弦而用。

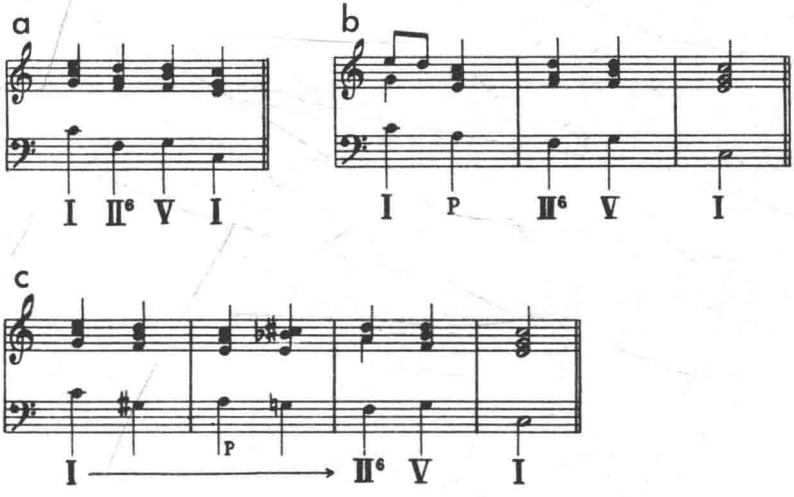
例 353、354 是延长的练习。学生应从基本到延长的形式来解释这练习，并说明延长的性质及减七和弦的功能。

例 355、356 表明交织在对位和弦延长中的减七和弦。

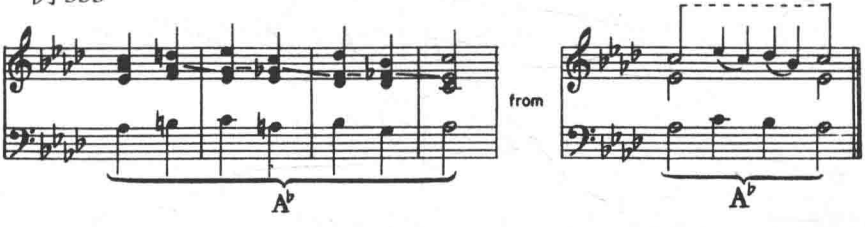
例 353



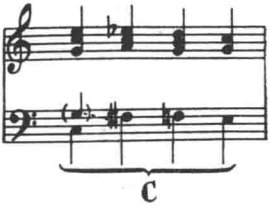
例 354



例 355

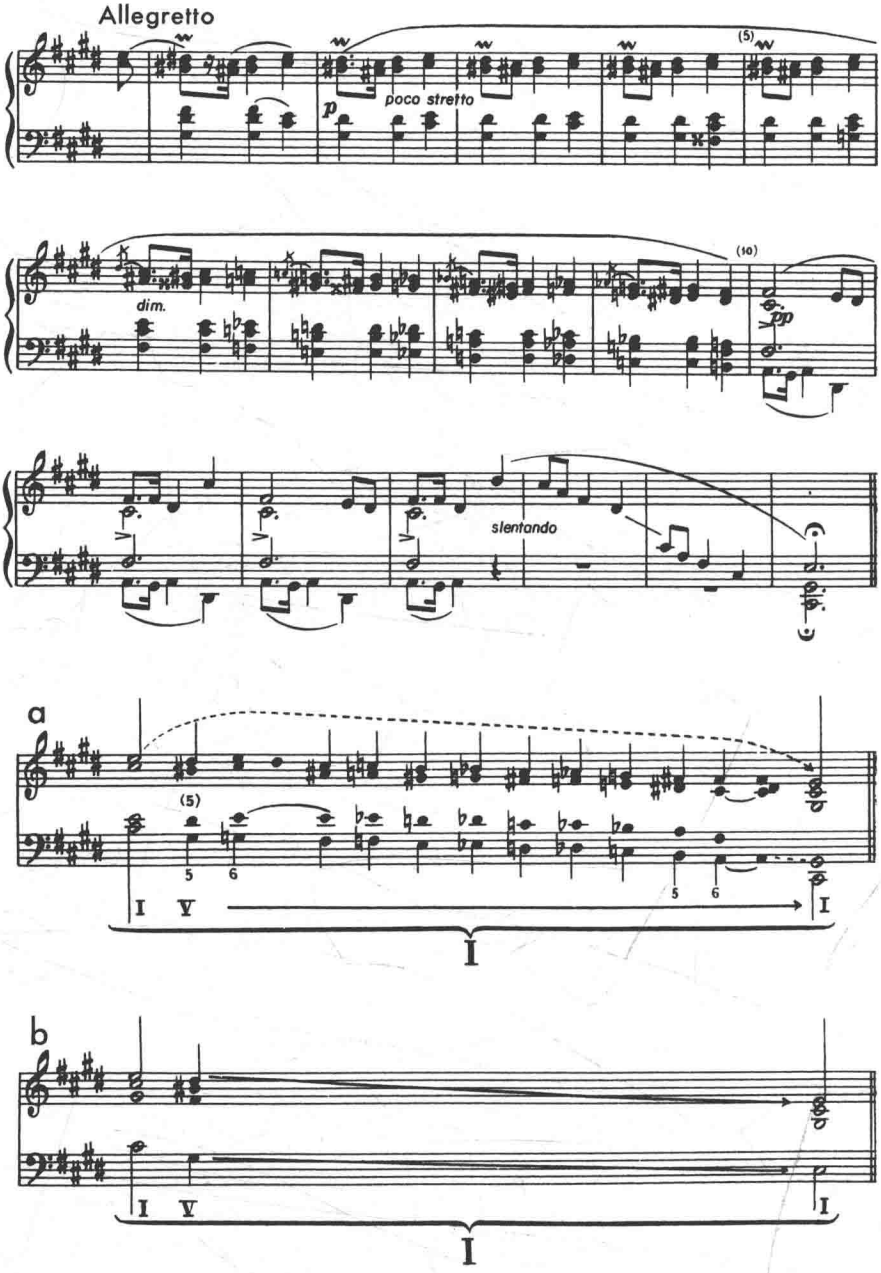


例 356



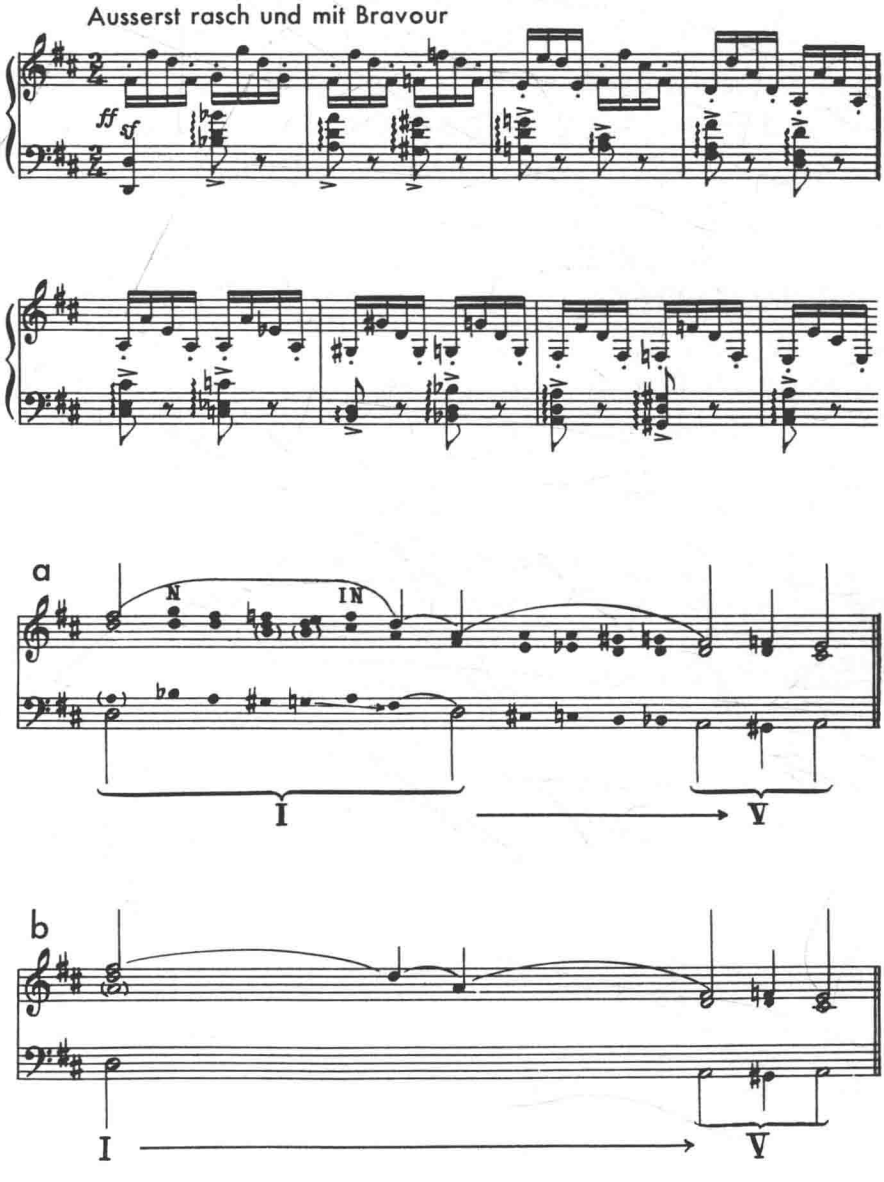
半音阶常用一系列属七和弦来表现，肖邦的《玛祖卡舞曲》(Op.30,No.4)是一个出色的例子(例 357)。连续的七和弦造成外声部的平行五度。如果肖邦像第 5 小节那样进行到第 6 小节，就会遇到 5–6 进行。这里用压缩形式去除了六度，从而产生了该段落的连续五度延长(见第七章“八度及五度”一节)。

例 357



在舒曼第二首《新事曲》的片断中减七和弦与六和弦有助于经过句的半音阶性质(例 358)。

例 358



在前面的各例中延长的低音运动导入至主和弦的中声部，现在所听到的低音运动开始于中声部，因为低音 ♭B（第 1 小节）是作为 D 大调主和弦中 A 音的邻音。同时我们也要注意上声部 ♯F 音的音域转移。

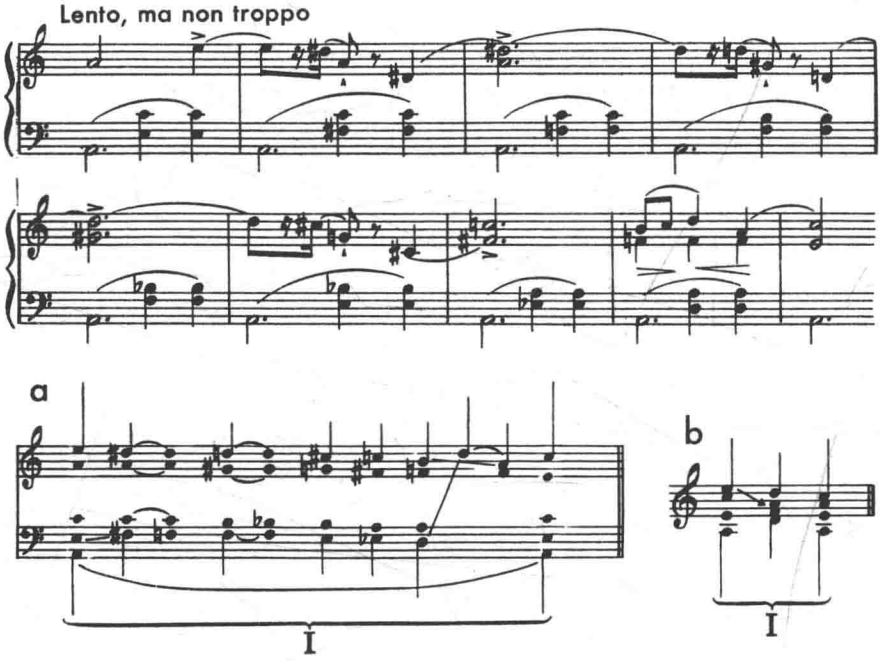
2. 半音经过句中的对位织体

由于半音经过句中许多和弦会通过具体的对位手段如先现、延留或通过增加中声部的半音化等，在许多情况下学生试图去标注那些由半音—对位延长所造成的每个和弦的语法，这会是在浪费时间。虽然提出增和弦与变和弦在半音阶声部进行中起重要作用是有必要的，但仅仅知道这些和弦的名称（包括已讨论过的）是很难解释唯一重要的因素，即半音阶声部进行的方向及使其起作用的力量。

认识声部进行对理解半音阶法是关键的。例如声部进行的方向可表明基本对位配置是自然音阶抑或是包括一系列减七和弦的。这种进行可用前面讨论过的对位手段来延长。

例如聆听肖邦《玛祖卡舞曲》（Op.17,No.4）的一个经过句时（例 359），半音运动清楚地建立在主和弦与 D 小和弦之间的减七和弦进行上。

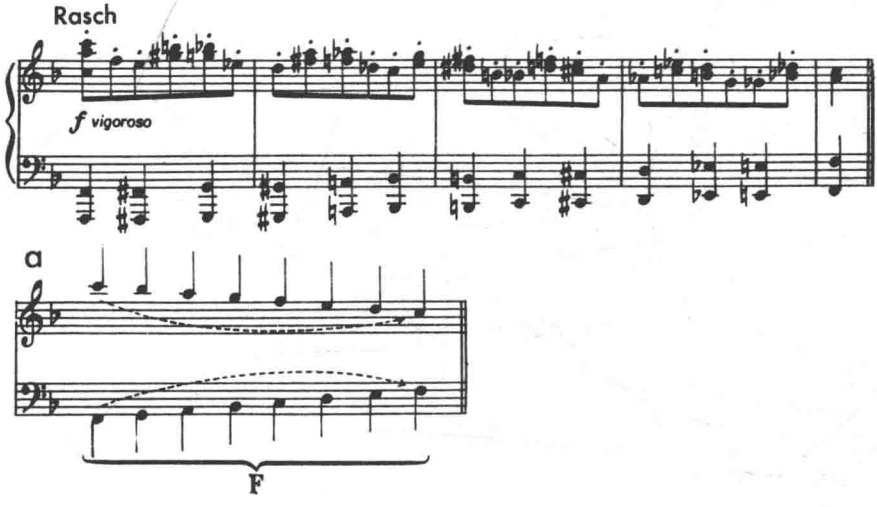
例 359



但第3小节的和弦来自F的先现(下一减七和弦的根音),而前一个减和弦的其余各音被保持。同样,第5小节的和弦由下一个减七和弦的先现内声部音与前面和弦音的延留而产生。

只要清楚和弦构造的对位力量,和弦语法能否标识这些和弦并不重要,在这方面可考虑瓦格纳的《众神的黄昏》的经过句。例360关键是要认识到音域转换过程中的自然音阶的反向运动(图a)。这反向运动与内外声部的半音强化是创造F延长和弦内不协和半音-经过和弦的力量,在此进一步去标注单个和弦的语法多余的,因为不会有助于理解这经过句。

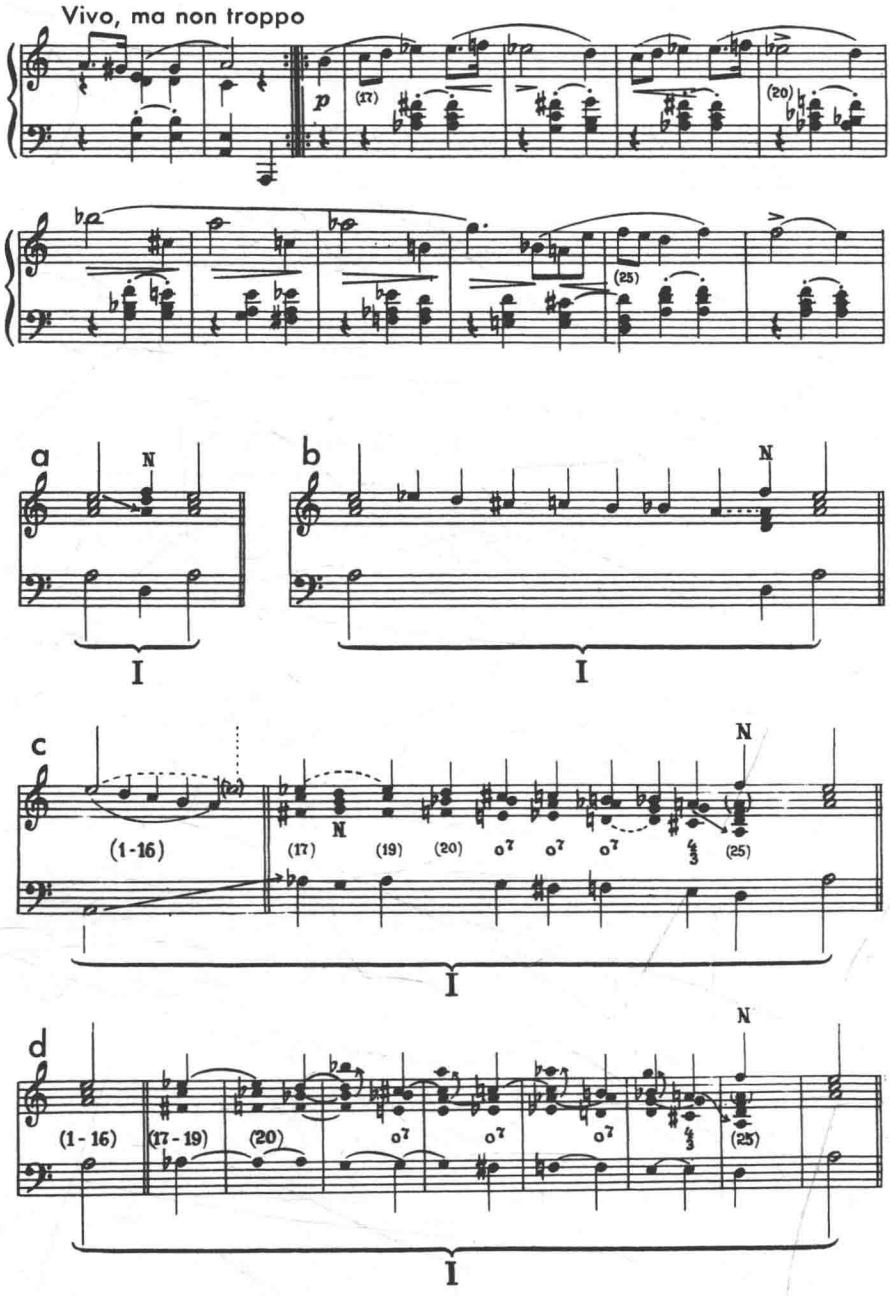
例360



为了从细节上弄清半音经过句在对位力量上的意义,下面例举肖邦《玛祖卡舞曲》的两个片断。例361中的结构轮廓与前面肖邦的例子很相似,这些经过句都表示A小和弦的半音延长,其中主要是进入下属和弦内声部的运动。这个和弦在作品17第4号中是一个经过和弦,但在此经过句中是邻音和弦(图a、b)。主要区别首先在于低音。前一句的半音低音运动从内声部区开始,后一句则开始于主音A。这个例子说明半音延长细节中的更复杂情况。

图c表明最初的上声部半音$^{\flat}$E是自然E的延续,E是前面第1~16小节的结构上声部音。半音延长主要建立在减七和弦的进行上。在此图中旋律音D与$^{\flat}$B未被新的低音支持,因为上声部的半音比低音多。在图d

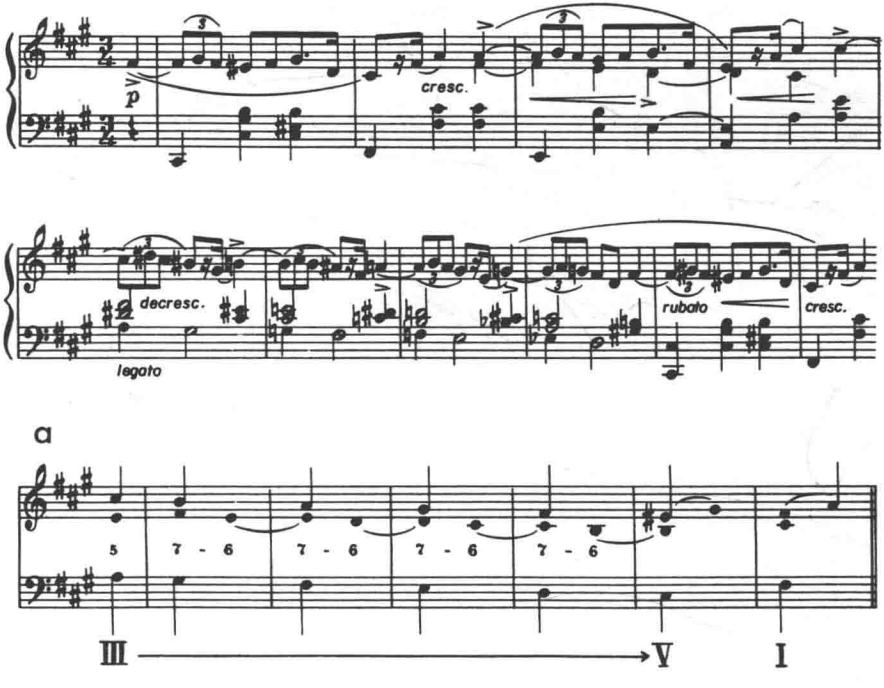
例 361

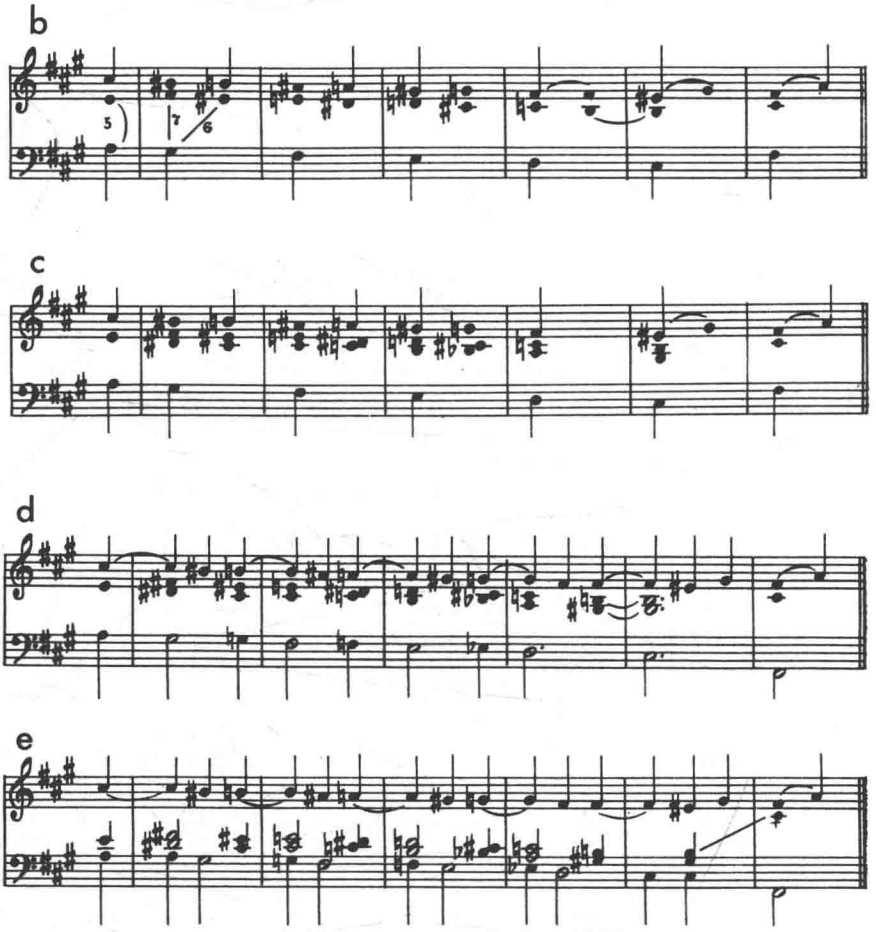

Vivo, ma non troppo
p
(17)
(20)
(25)
a
N
I
b
N
I
c
(1-16)
N
(17)
(19)
(20)
o7
o7
o7
4/3
(25)
N
I
d
(1-16)
(17-19)
(20)
o7
o7
o7
4/3
(25)
N
I

中可见作品中所出现的和弦，这个新和弦由先现音与延留音而产生，它在前一图谱中没有出现。一开始，我们发现低音 ♭A 的延留提供了旋律音 D 的低音（第 20 小节）。学生会发现这些先现及延留有助于加强半音化，它们用无符杆和弦来表示。用无符杆的音来区别和弦的结构音以及真正执行基本半音阶运动的和弦（见图 c）。

例 359、361 有相似之处，下列肖邦的《第一玛祖卡舞曲》不管在框架还是细节上都完全不同（例 362）。读者可发现在 Ⅰ 的延长以后，肖邦通过应用属和弦进行到 Ⅲ。后面的半音进行构成了 Ⅲ 到 Ⅴ 进行的扩展延长，然后肖邦用六度半音下行代替了上行三度。这半音延长及其“始末”现可详细研究，这经过句的基础采用 7–6 的切分延长的十度自然音阶进行。图 a 作为上声部及内声部半音化的结果，产生了以下的进行。图 b 补充的第四声部形成了图 c 所示的进行，通过低音引入半音阶及上声部的切分就会更接近于肖邦的进行（图 d）。最后，低音的切分造成低音节奏移动，带来如肖邦《玛祖卡舞曲》中所出现的和弦连续（图 e）。

例 362

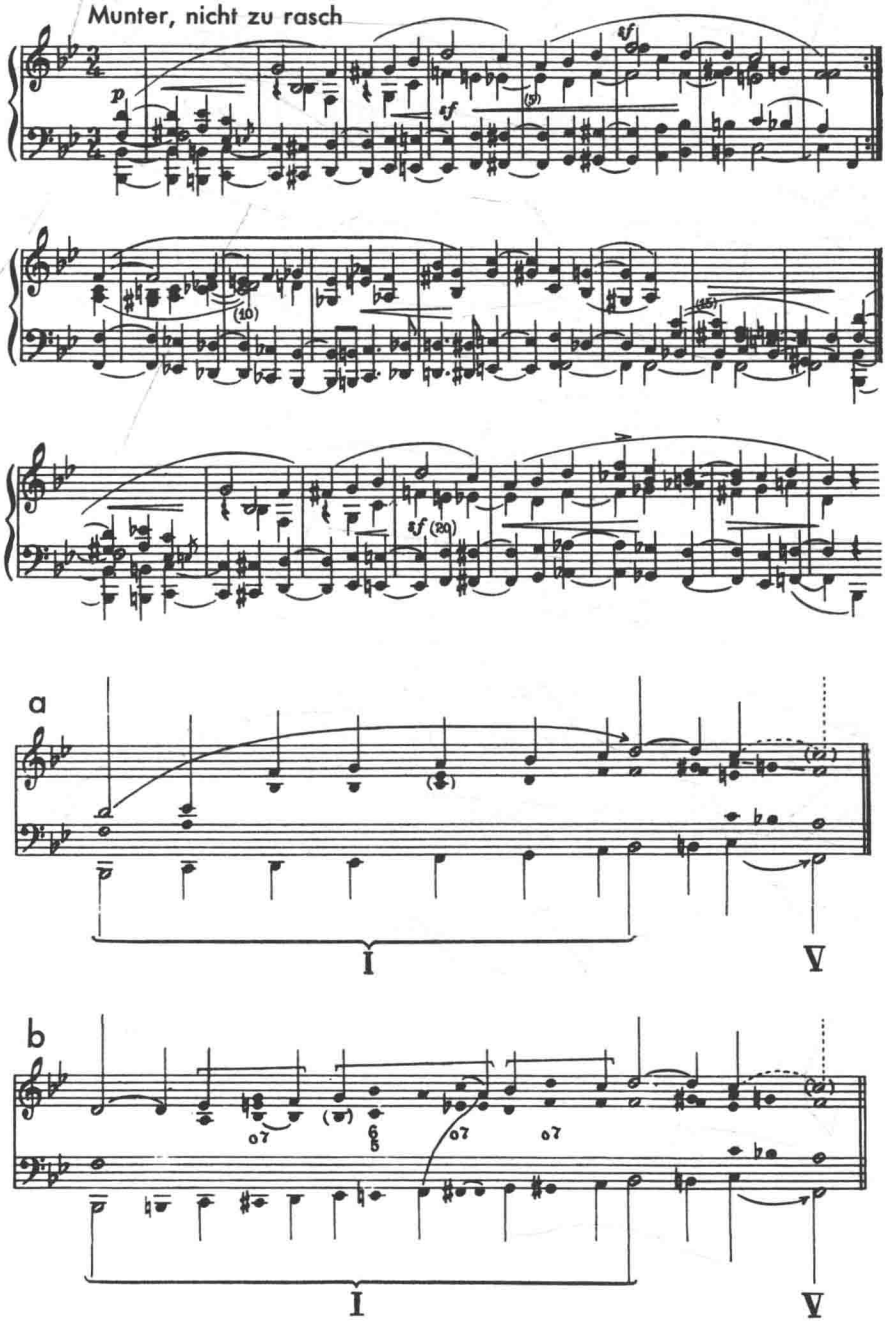


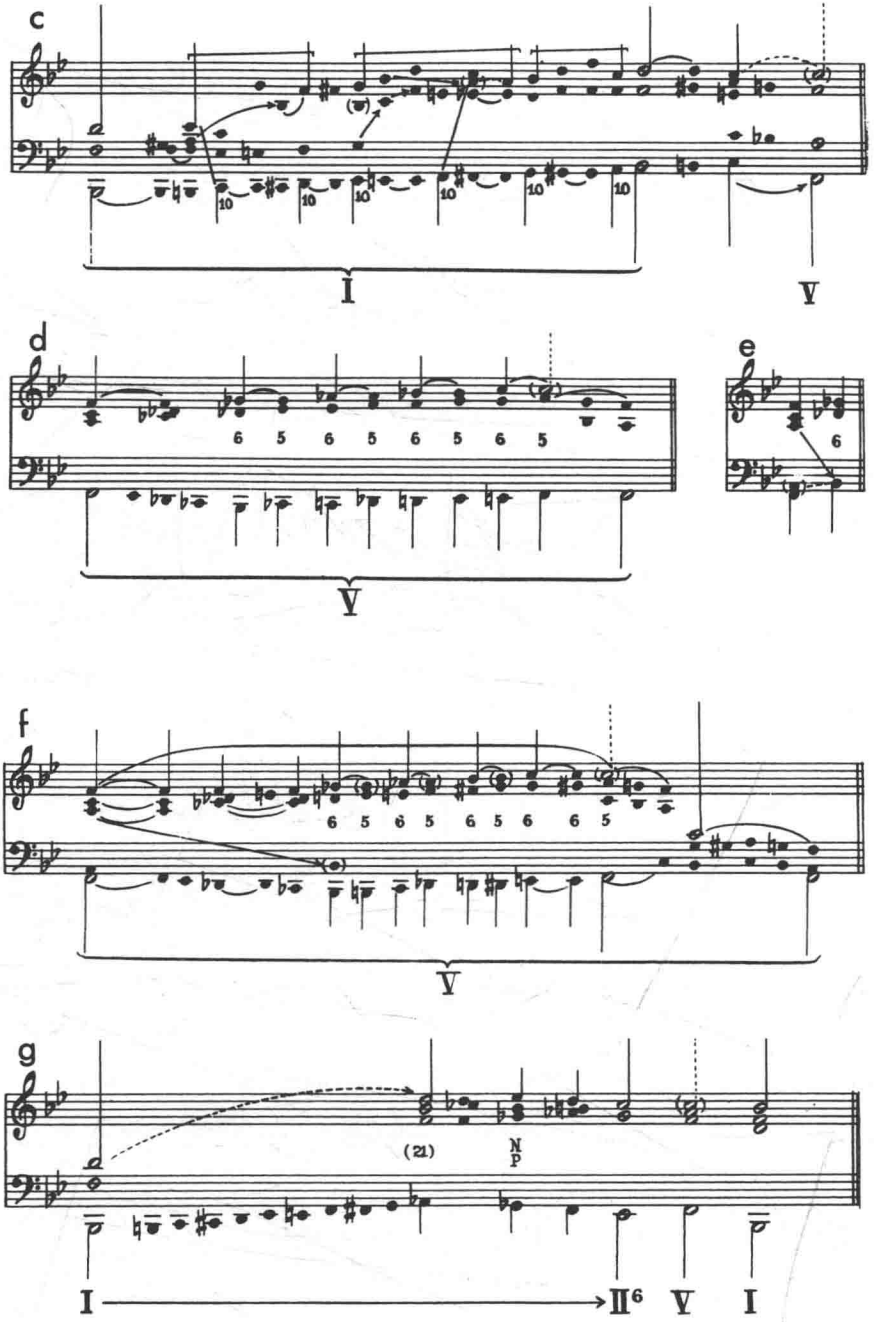


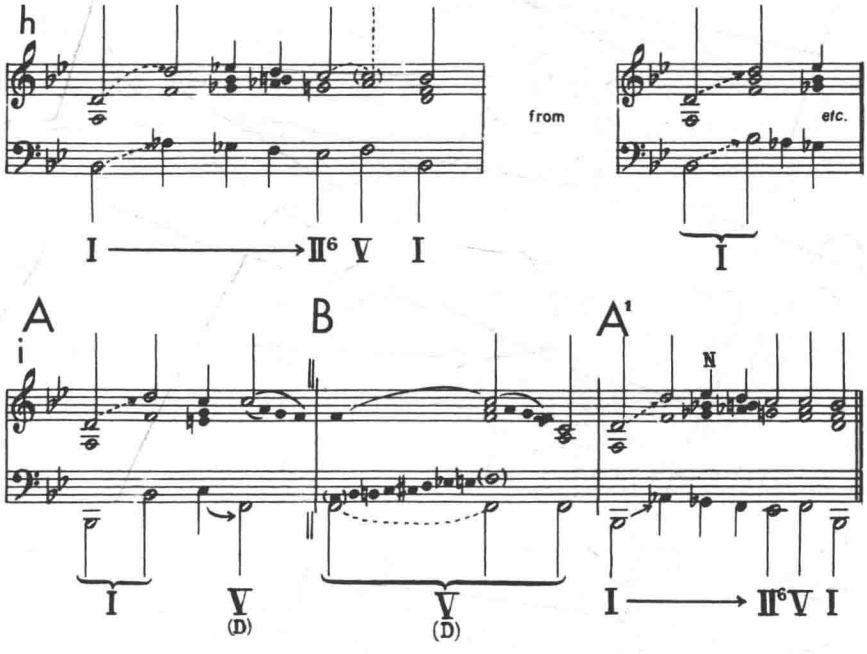
我们要理解对音乐贯串中先后各阶段进行精确的说明，其主要的目的在于要弄清楚半音经过句中对位要素的重要性。声部进行造成这类和弦进行，学生的主要目标是彻底理解它。如其他进行一样，在半音经过句中和弦语法不能使听众更贴近地理解音乐及其运动方向。然而学生在掌握这些问题后便可满足于这仅有的对Ⅲ与Ⅴ之间的半音经过运动的理解。但在现阶段，彻底洞察半音阶的本质与步骤是必不可少的。

最后让我们听舒曼《第八首新事曲》的一个段落。除了半音阶以外，该例还提出了极有意思的结构问题（例363）。该段整体为一个三部曲式（A-B-A^1），是到目前为止最复杂的例子。

例 363




c
10
I
V
d
6 5 6 5 6 5 6 5
V
e
6
f
6 5 6 5 6 5 6 6 5
V
g
(21)
N
P
I
II6
V
I



首先讨论第 1~8 小节。仔细聆听后发现，低音的上行运动与上声部的音域转移相结合，创造了相距十度的♭B 大调和弦的延长（图 a）。延长的下一阶段引入半音阶低音及由此产生的插入式减七和弦与一个 $^{6}_{5}$ 和弦；上声部包含有由括弧标出的动机（图 b）。图 c 给出实际作品的声部进行图（图 c）。

第一部分结束于 V，旋律结构音 D 移到 C，到 F 的旋律运动是进入内声部的运动，C 的作用是保持音。这样进入了中声部，从 F 上行小二度到♭G，在后面小节的上声部又进行到♭A、♭B 及 C，以六度的对位关系移动。因此，整个经过句建筑在所给的进行图表上（图 d）。在这进行中，最初的下行运动代替了上行运动，表明低音♭B 来自 V 的内声部 A（图 e）。

图 d 的进行表明内声部的半音阶进一步延长形成增和弦（图 f）。在中段结尾，结构被带回开始的音域并开始进入第三部分。由于它的结构同第一部分，声部进行精确重复，只在第 21 小节以后开始出现变化（图 g、h）。

整体考虑该段落的情况，可发现第五章所提到的阻碍技巧是创造曲式的因素。通过分隔属和弦 V 的延长，产生了一个中部，从而使得三部曲式成为了可能。所有这些形式问题在第八章中将有详细论述。但为了总结讨论，

我们以图 i 来对这个整体的三部曲式加以说明。

总而言之,必须强调这个“新事曲”的段落清晰地说明了延长的对位与纯对位的关系(回顾十度的进行与 6-5 进行)。它的运动及贯串性几乎是不可能以和弦语法或完全和声方法来解释清楚。

练习XVII

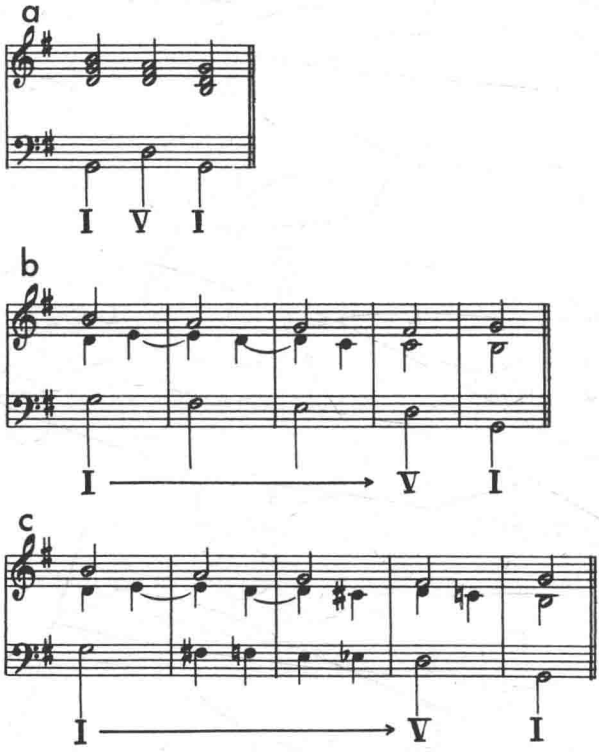
1)用不同调弹奏所给的练习;从结构到最后的延长角度解释其延长的意义。(例 364)

2)根据肖邦与舒曼的例子,做相类似的延长练习。

3. 变化和弦

现在详细研究出现于肖邦与舒曼段落中的若干和弦。在讨论了半音阶各例以后现在讨论它们,主要的目的是说明即使我们不知道某些和弦的标记也同样能理解文献中的这些例子。

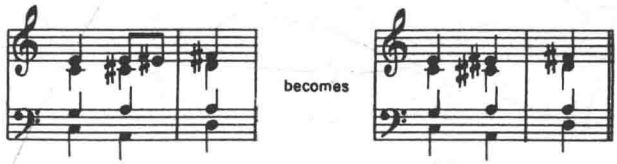
例 364



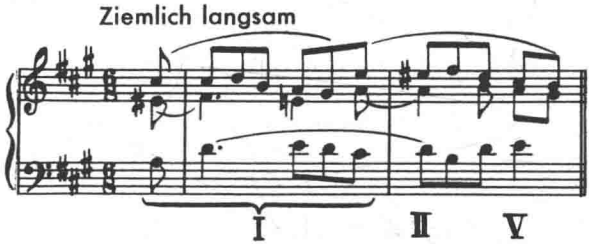
a. 增三和弦

此和弦来自三和弦与经过音的缩写。例 365 这个和弦常作为对位和弦出现(经过和弦、邻音或装饰和弦、倚音和弦),但也可用为和声进行中的增 I 级。例 366、367 在第一例中,增主和弦造成有色彩的重音。在《众神的黄昏》的经过句中,第二转位的增三和弦是延长的 F 大和弦内的经过和弦,通过压缩,低音不从 F 跳到 C 再进到♯C,从而加强了后面上行运动的动力。

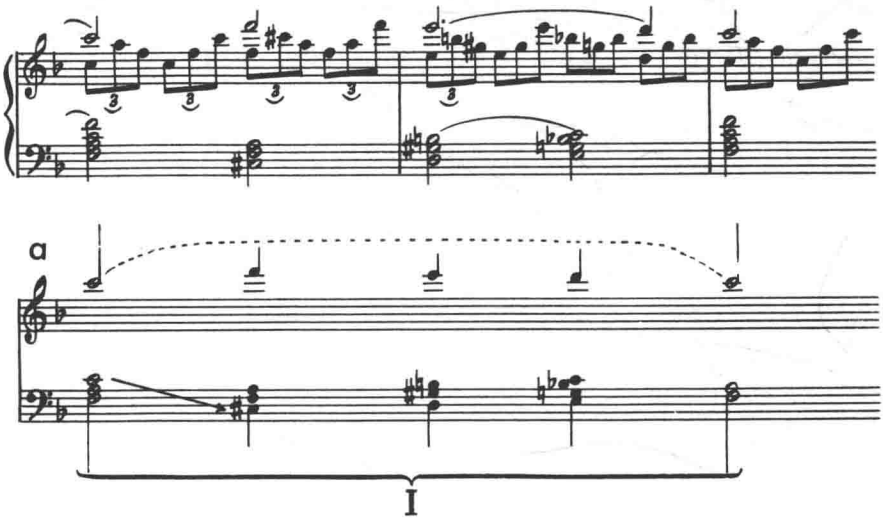
例 365



例 366



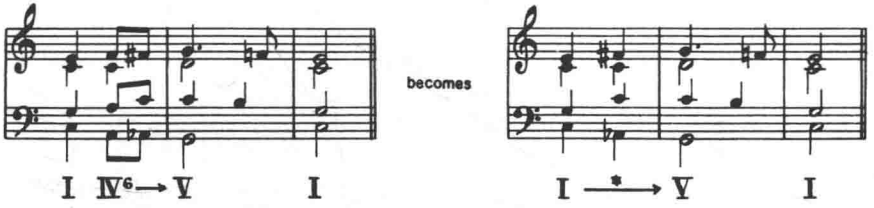
例 367



b. 增六和弦

类似的压缩形成了增六和弦。例 368 这个和弦用作对位和弦，有时也被称为意大利六和弦。

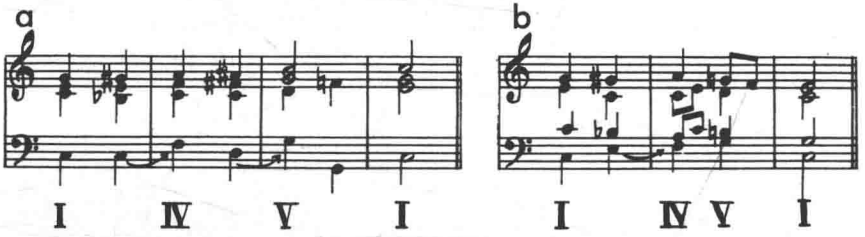
例 368



c. 增属七和弦

在增属七和弦中也可辨认压缩的要素，在下面两例中（例 369），这和弦用作应用属和弦与半音-经过和弦（复功能）。

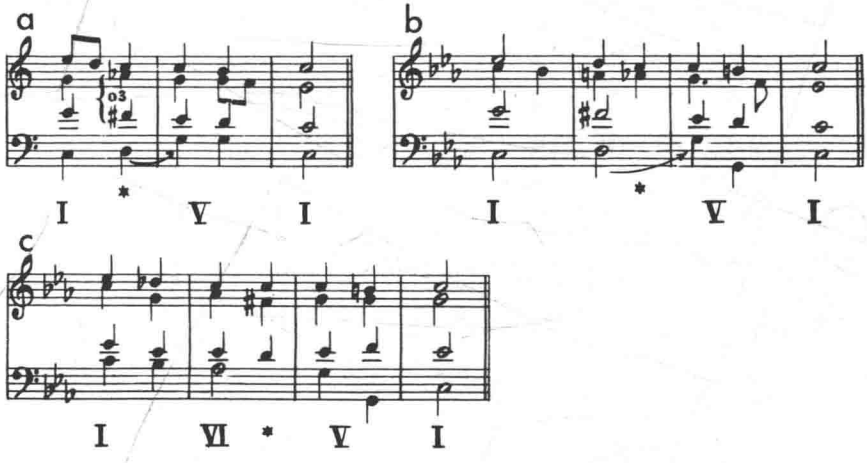
例 369



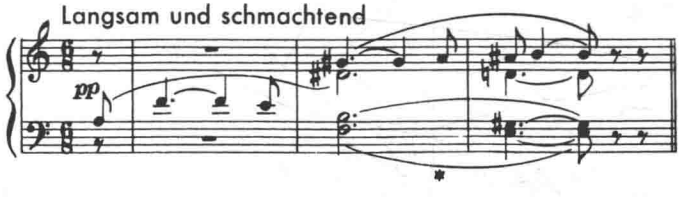
d. 上主音变和弦（根音位置及转位）

这个和弦的根音位置的主要特性是和弦三音五音之间的减三度。在下例中，该变和弦是有变音的应用属和弦（例 370）。在例 370b 中，此和弦还有经过的含意（A-♭A-G），但这个和弦更多以第二转位 $^{6}_{4}_{3}$ 和弦形式出现，常被称为“法国六和弦”。在例 370c 中，“法国六和弦”起到声部进行和弦作用，此变 $^{6}_{4}_{3}$ 和弦的著名例子出现在瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》之前奏曲的开始处（例 371）。

例 370



例 371

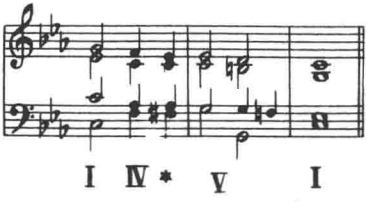


e. 下属变和弦(根音位置及转位)

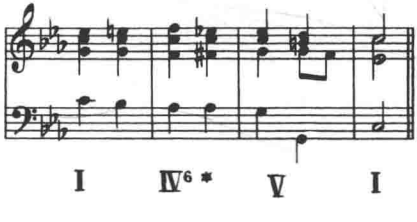
在这个和弦中,减三度位于和弦根音与三音之间。例 372 如变上主和弦一样,这和弦常用转位形式,通常是作为 $^{6}_{4}{}_{3}$ 和弦的第一转位,有时称为“德国六和弦”。例 373 在这两个进行中此变下属出现为经过和弦。

学生应能解释前面所有增和弦与变和弦的例子。此外应在键盘上用各种调弹奏。

例 372



例 373



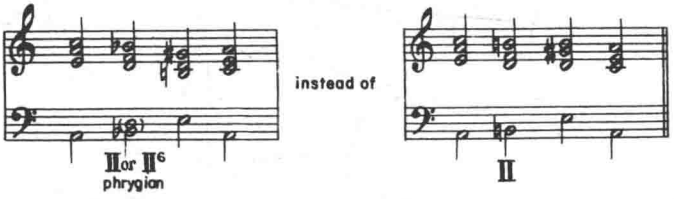
六、混合体

在第四章中曾提到大小调混合及其对和声进行的影响。学生现应集中关注常出现在音乐中的特殊混合和弦。

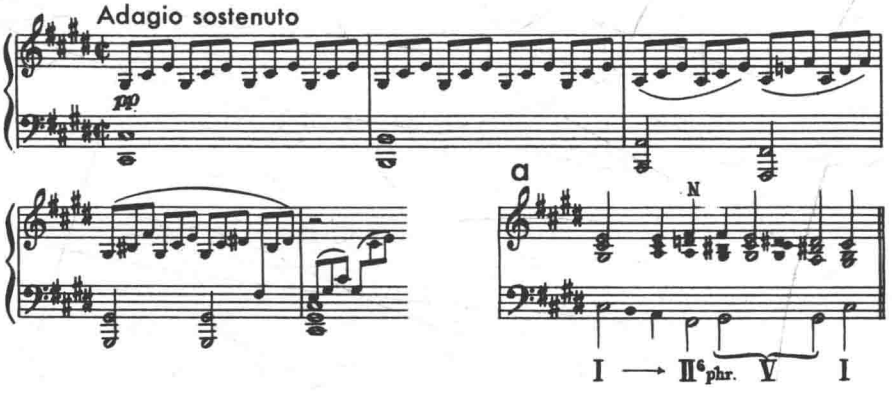
1. 那不勒斯六和弦与弗里几亚Ⅱ

在调性音乐的某个时期，混合体不出现于大小调之间而在小调与弗里几亚调式之间。我们知道小调的Ⅱ级是一个减和弦。为了获得完全三和弦及其更大和声可能性，作曲家常引入弗里几亚调式的大和弦Ⅱ。例如在a小调中，Ⅱ包括B-D-F音，用A弗里几亚的Ⅱ就得到♭B大和弦。例374弗里几亚Ⅱ在大多数情况下以第一转位出现，它被叫做“那不勒斯六和弦”。但仍保留Ⅱ的名称以便强调此和弦具有上主音和弦的功能。在贝多芬奏鸣曲作品27首第2号的开始可见“那不勒斯六和弦”或弗里几亚Ⅱ^6（例375），这里弗里几亚Ⅱ是复功能和弦。

例374

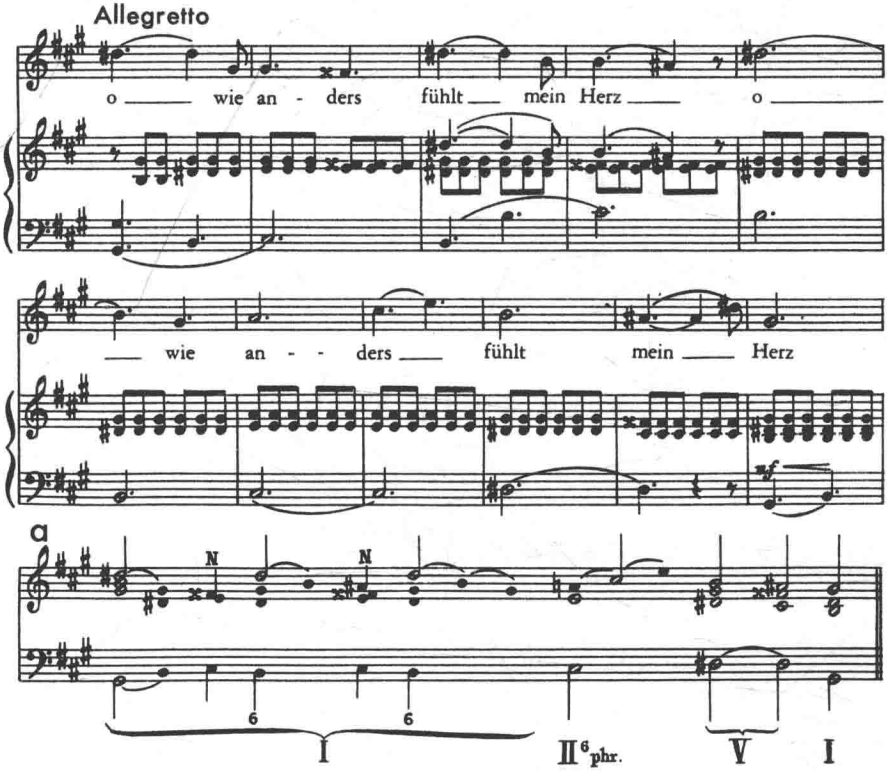


例375



另一例子是韦伯《自由射手》(第二幕)A大调二重唱的♯g小调经过句(例376)。由于该句从整曲中截取出来,是一个孤立的单元,因此我们讨论和声进行Ⅰ-Ⅱ^6-弗里几亚-Ⅴ-Ⅰ是作为一个结构和声进行。

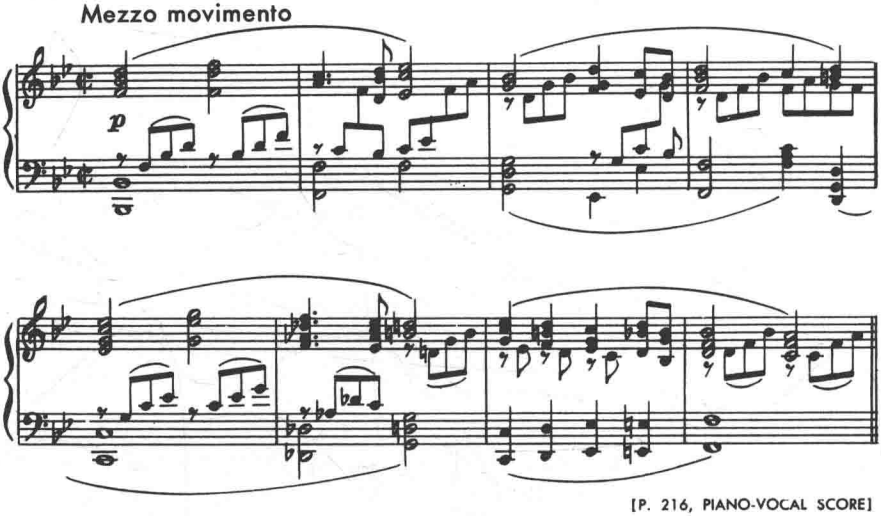
例376



下面是施特劳斯《阿里亚德在纳苏斯》中根音位置弗里几亚Ⅱ的例子,这里的弗里几亚Ⅱ呈现在较高结构级Ⅱ的和声延长之内(例377)。

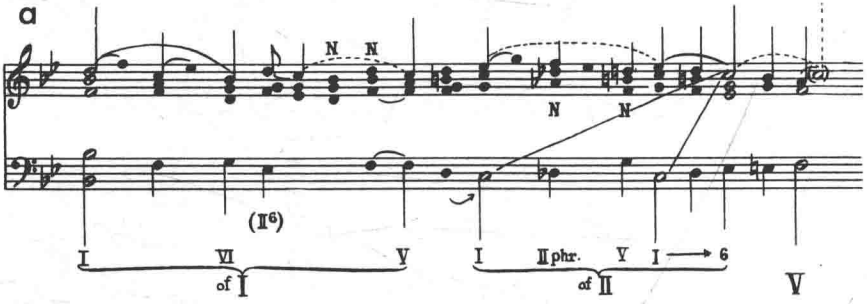
在前面各例中弗里几亚上主音和弦被用作为和声和弦,但它也可交织入对位和声延长的声部进行之中。下例表明该和弦作为延长主和弦(持续音)中的经过和弦,整体上提供了一个中音为装饰和弦的例子(例378)。

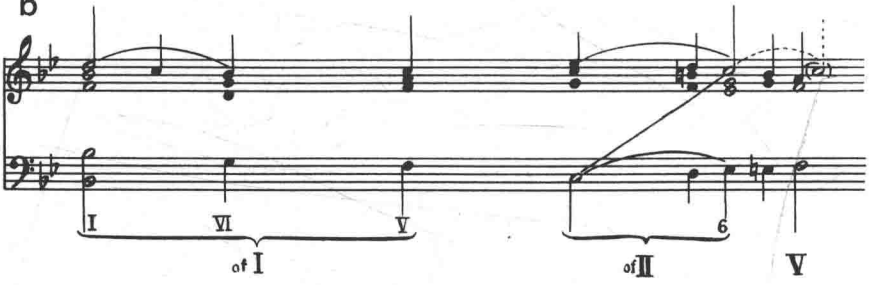
例 377



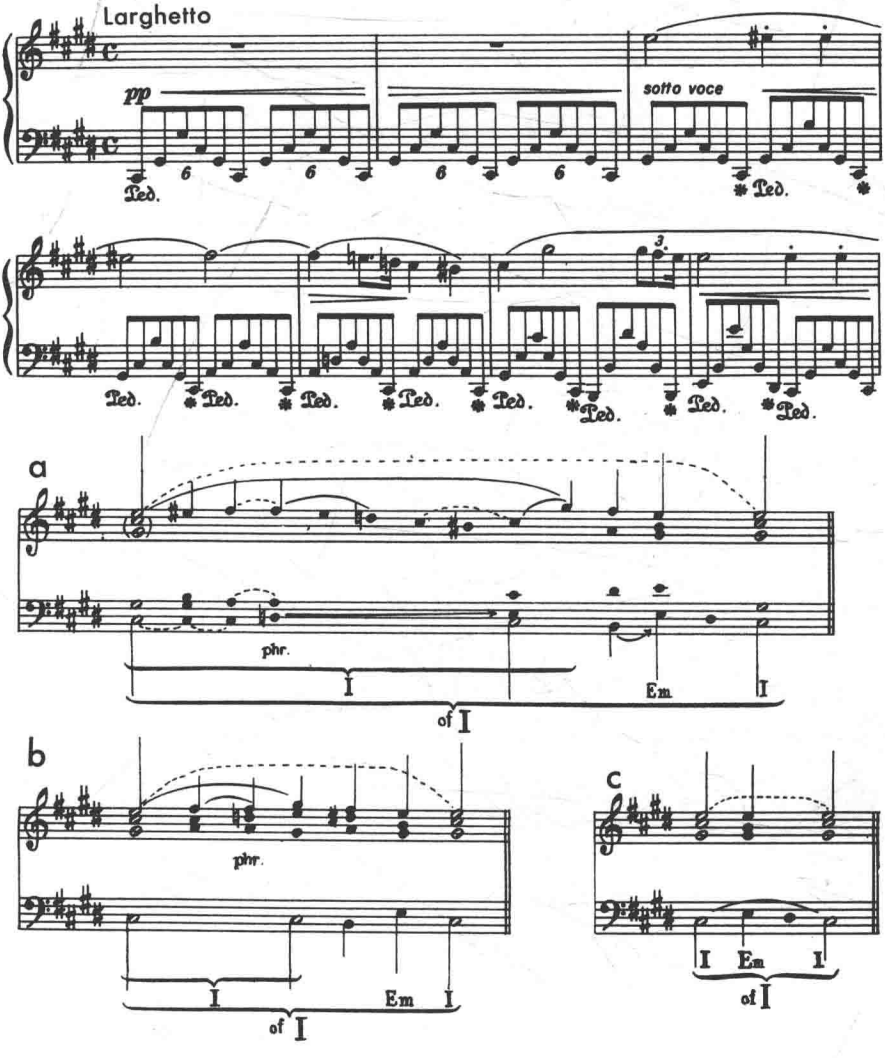
[P. 216, PIANO-VOCAL SCORE]

Copyright 1912 by Boosey & Hawkes, Ltd.; used by special permission.





例 378



练习XVIII

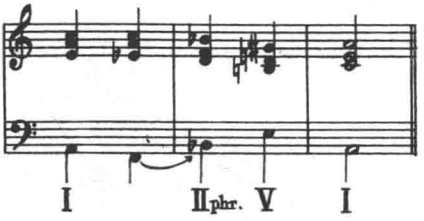
除了用例 375~378 的图作为延长的练习之外，例 374 应在不同调上弹奏。可用弗里几亚Ⅱ为应用属和弦进行延长练习。

2. 混合体的各种用法

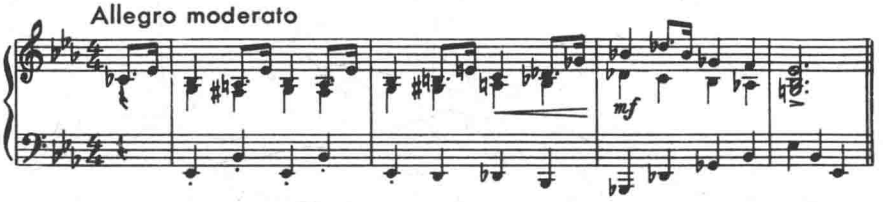
让我们转到普罗克菲耶夫《加禾舞曲》(Op.77,No.4)的下面这个片段，

♭E 大调的Ⅲ按自然音阶应是 G 小调和弦；但普罗克菲耶夫用了♭E 小调的Ⅲ，也就是♭G 大和弦（例 380）。

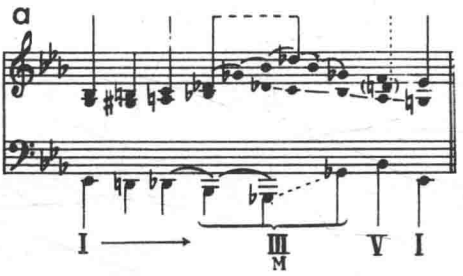
例 379

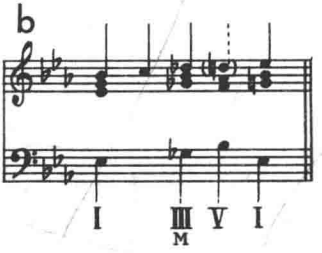


例 380



Copyright 1945 by Leeds Music Corporation, New York, N. Y. Reprinted by permission of copyright owner.

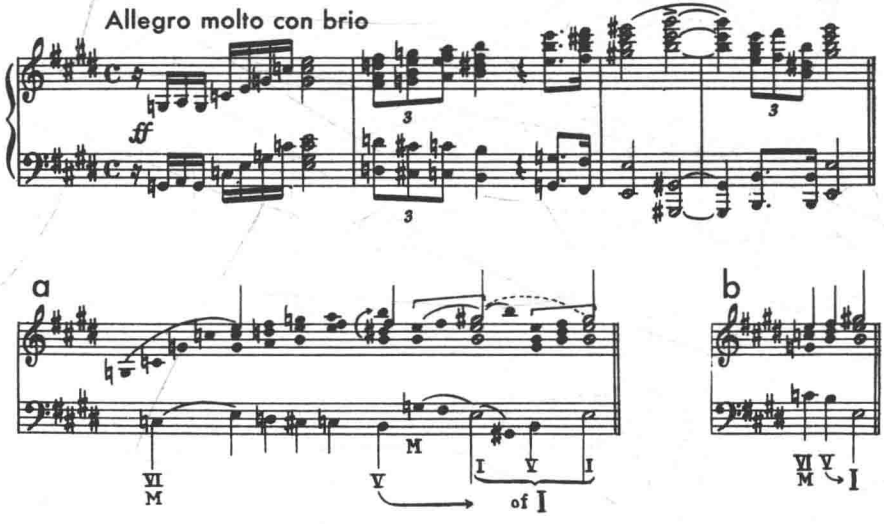




在Ⅲ之外，Ⅵ常以混合体出现。施特劳斯《唐璜》的开始以极有效果的Ⅵ混合，C 大和弦是 E 小调的Ⅵ，作为整体，这样的开头，整体上形成 I 的不完全和声延长。（例 381）

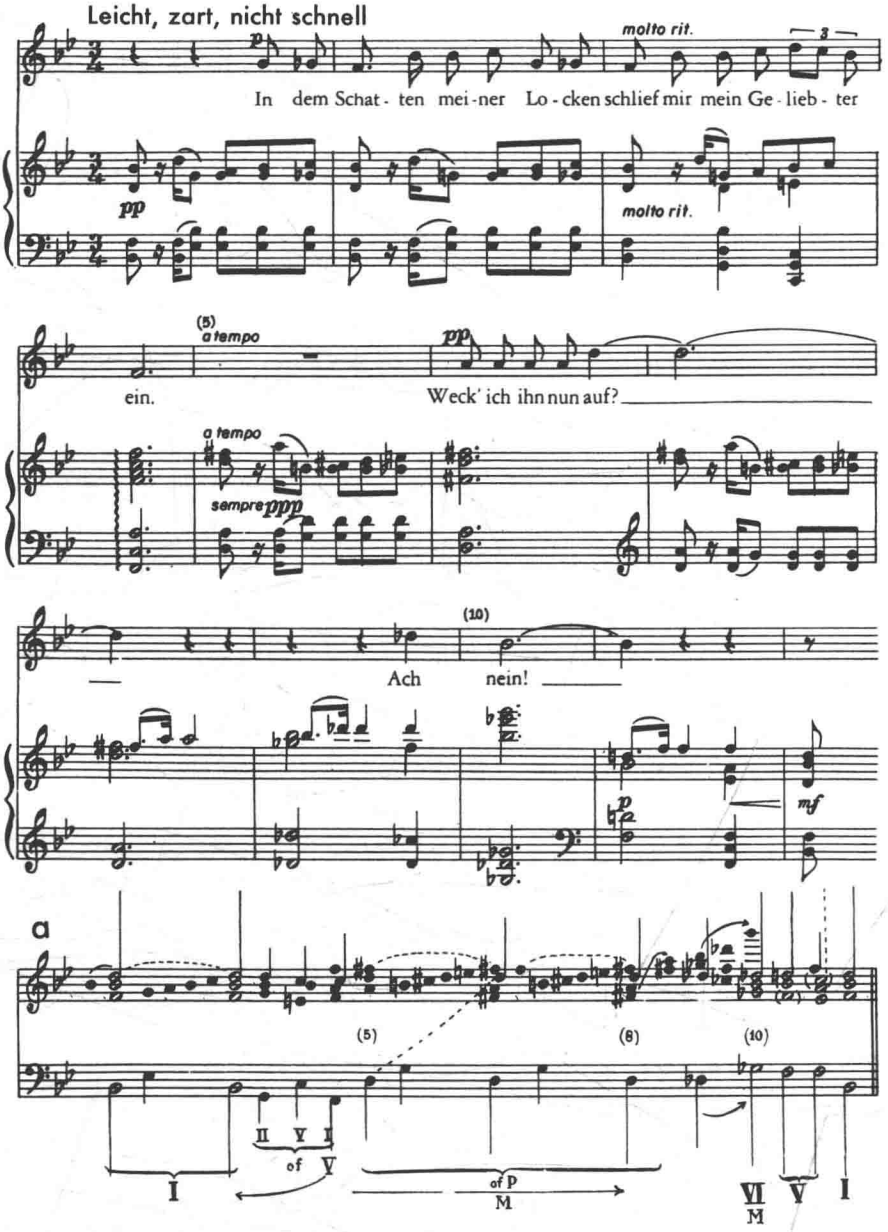
在进入下列片断之前，必须再次强调，对它们的讨论，除了表明特殊技巧以外，必须把它看作是一个总的结构听觉练习。

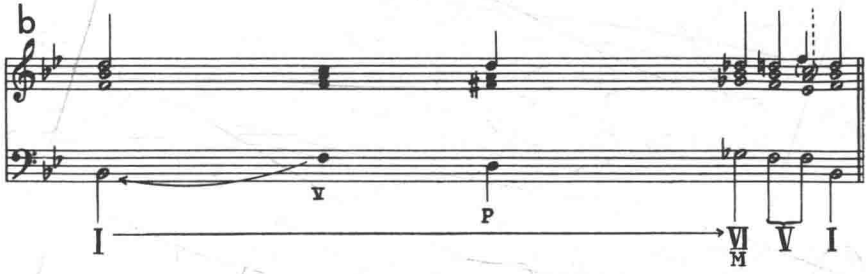
例 381



完全和声进行中的混合Ⅵ，使Ⅰ到Ⅵ的进行极富趣味，这样的例子可见沃尔夫歌曲《在我头发的阴影中》的开始 12 小节。例 382 通过从 ♭B 经过 D 到 ♭G 的跳进运动到达了Ⅵ；第 5 小节的 D 和弦是Ⅰ与Ⅵ之间的经过和弦，通过混合形成一个 D 大调和弦。获得这个进行的有趣扩展是在属和弦内延长了Ⅰ，本身又被自己的不完全和声进行所延长（见图 a）。这Ⅰ的延长占了首 4 小节。为了将整个运动听成一个有机体，其主要方法是不被该延长所过渡分开，同时将后一 D 大调和弦听成Ⅰ与Ⅵ之间的经过和弦，Ⅵ的前面有其应用属和弦。但旋律进行出现一些问题。图 a、b 可有助于指出声乐部分与钢琴伴奏上声部之间的旋律协作关系。一开始，钢琴引入第一结构音 D 而声乐移出内声部，第 4 小节内声部 F 在钢琴部分的 C 上叠置，钢琴向上进行，音域转移到达第 9 小节的高音 ♭D；歌声则保持原来音域（第 7、8 小节），在同一小节（第 9 小节）移到 ♭D。钢琴在第 11 小节从 ♭D 回到 ♮D；第 10 小节的高音 ♭B 因此是叠置的内声部。虽然歌声保持了结构进行的音域，钢琴却放弃了所到达的高音区而结束了整个乐句，沃尔夫的典型手法是使钢琴成为旋律延长的主要执行者。

例 382

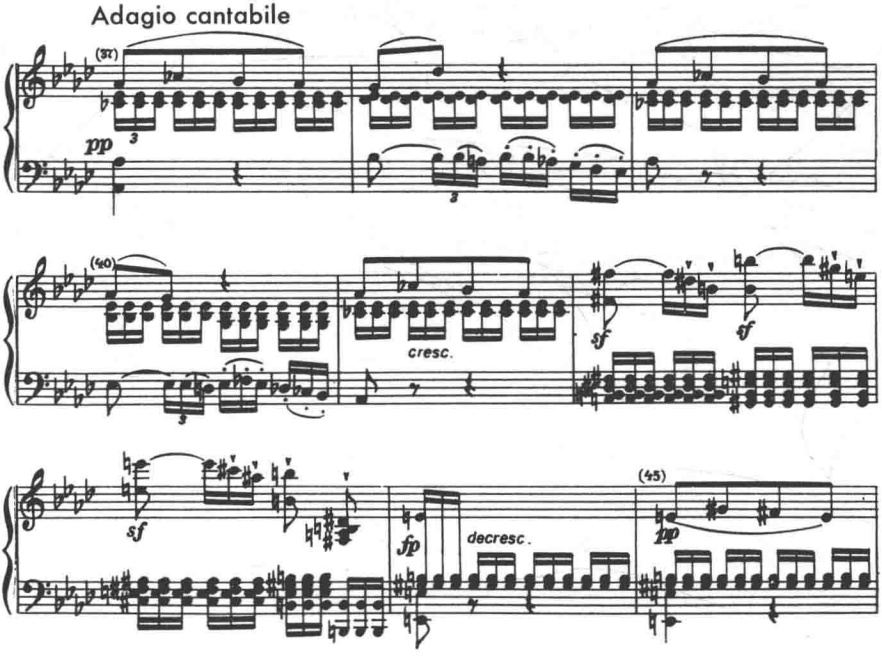

Leicht, zart, nicht schnell
molto rit.
In dem Schat - ten mei - ner Lo - cken schlief mir mein Ge - lieb - ter
pp
molto rit.
(5)
a tempo
ein.
Weck' ich ihn nun auf?
a tempo
sempre ppp
(10)
Ach nein!
p
mf
a
(5)
(8)
(10)
II V I
of V
I
of P
M
VI
M
V
I

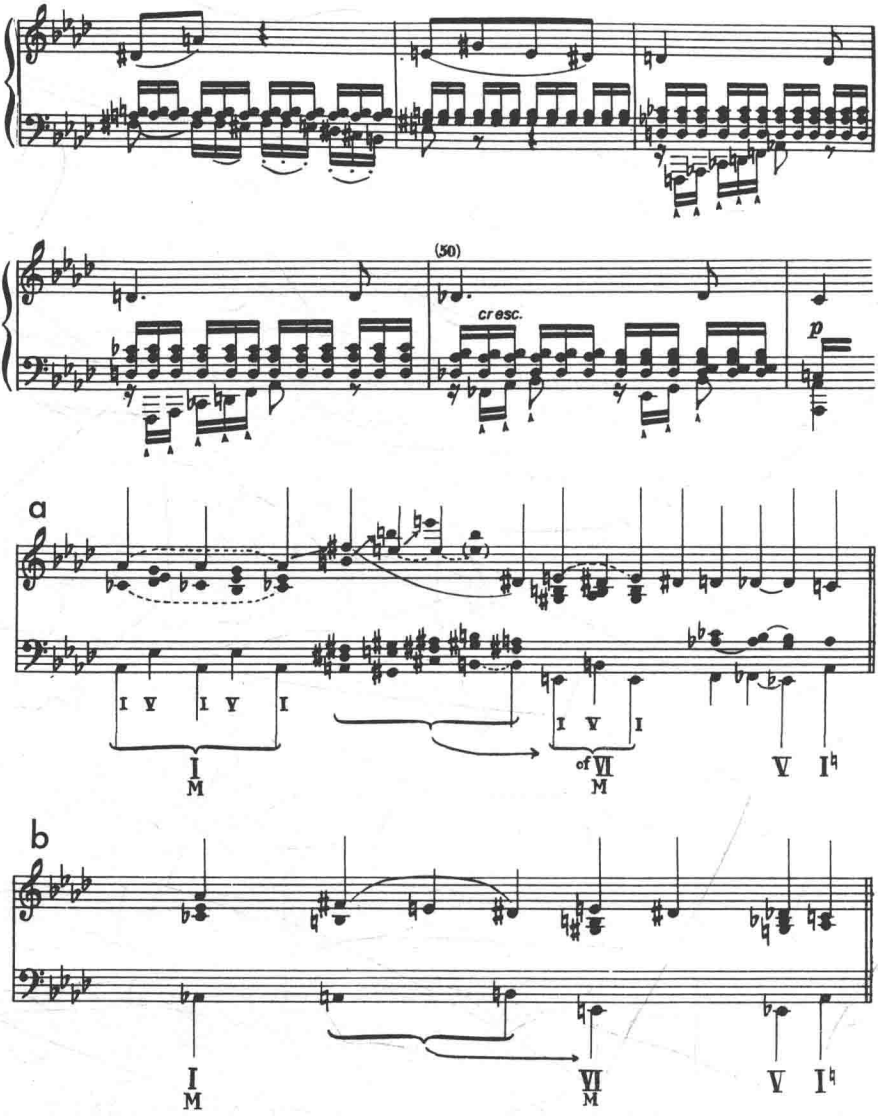


除Ⅵ之外，和声骨架的第一个Ⅰ常常与其平行小调混合。比如贝多芬奏鸣曲作品第13首慢板乐章的中部，第一部分结束于第36小节A大调的Ⅰ级上，下一小节(37)中声部开始于♭A小调的Ⅰ。例383从上声部♭A音开始发展了下行六度到中央C(第51小节)的运动，C是第三部分的起点(见图a、b)。六度的运动安排成Ⅰ-Ⅵ-Ⅴ-Ⅰ的和声框架，前两个和声出现是与♭A小调混合的结果(注意♭F到E的等音变换)。第42、43小节表明了混合Ⅵ的应用属和弦延长，它通过叠置及音域转移特别有效果，如图a所示。

另一个大胆而复杂的混合Ⅰ-Ⅵ-Ⅴ-Ⅰ例子可见于舒伯特《C小调奏鸣

例383



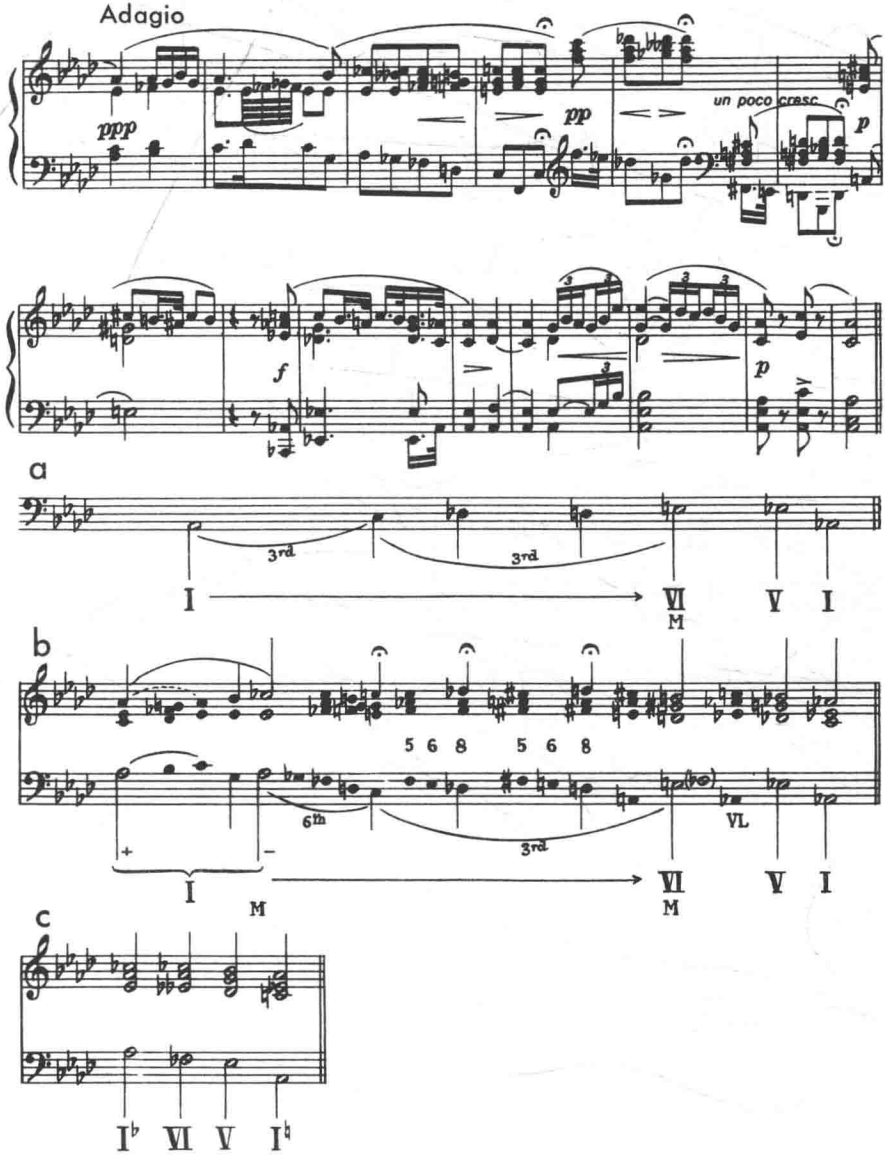


曲》的慢乐章。例 384 与沃尔夫的例子相似，到Ⅵ的进行移动了两个大三度(图 a)。但三度被填满了，在延长细节中形成很大差异。第一个三度通过转位表现为下行六度。C 和弦完成了 Ⅰ 到Ⅵ进行的第一步，通过混合形成 C 大和弦。第二个三度用半音经过音填满，产生♭D 大调与 D 大调和弦，图 b 指出了声部进行的细节。这里重要的是不要被经过和弦的延长记号与音域转移所困扰或分心。这些和弦仍是经过和弦，动机模进也有助于保持

整个运动贯穿至Ⅵ，然后形成第一个结构终止。前面的A大调和弦是经过和弦，将上声部带到♮B（♭C）。Ⅵ后面的主和弦具有Ⅵ与Ⅴ之间的声部进行和弦的功能。

混合的运用是舒伯特创作技巧中的重要特色，下面再例举他的一部作

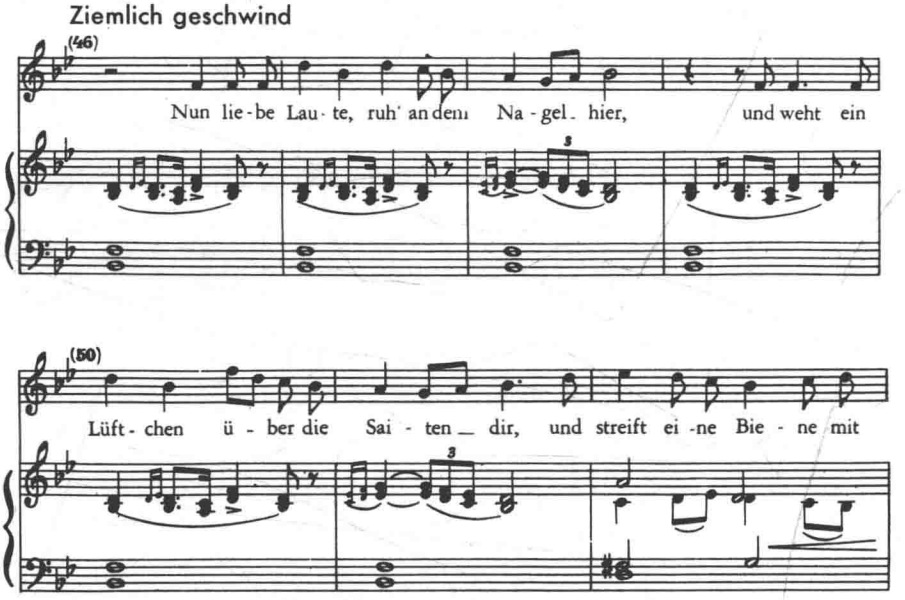
例384

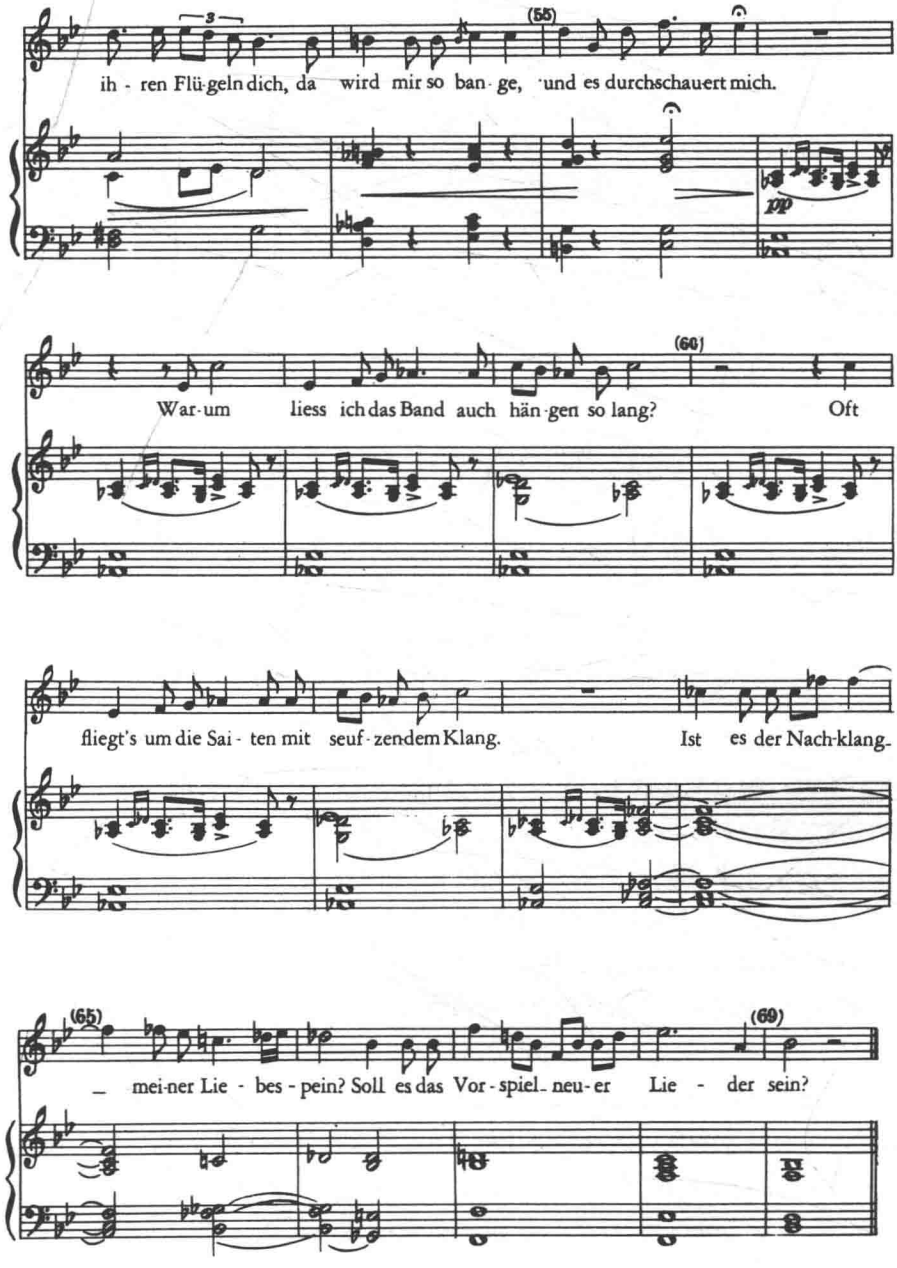


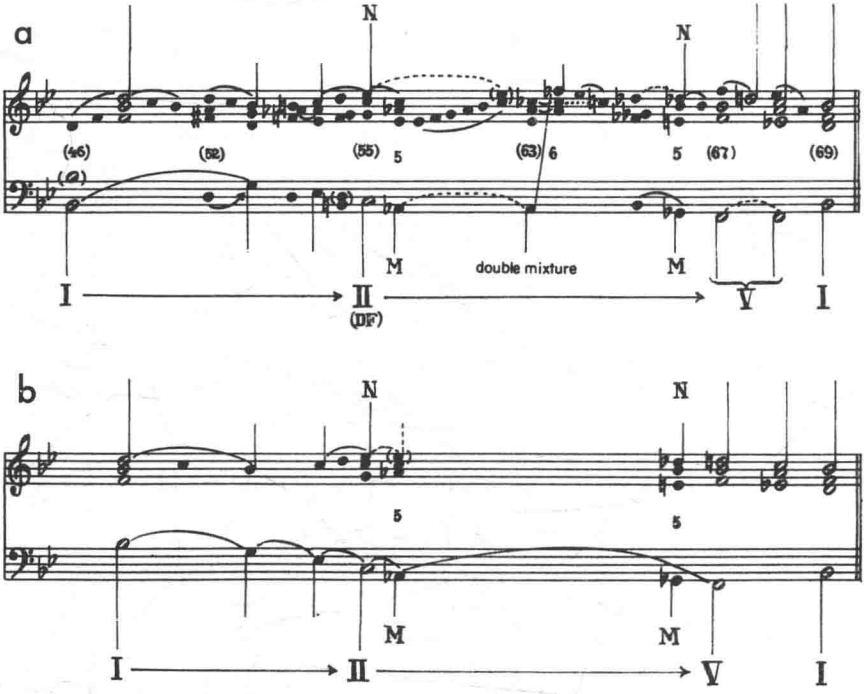
品，如歌曲《停留》（例 385）。整体上，该乐段提出了 Ⅰ－Ⅱ－Ⅴ－Ⅰ 这样的大胆延长。图谱给出两个延长，一个在 Ⅰ 与 Ⅱ 之间，另一在 Ⅱ 与 Ⅴ 之间。虽然第二个延长表明混合和弦（♭A 及 ♭G 上的和弦），但首先应注意 Ⅰ 到 Ⅱ 的进行，代替了从 ♭B 二度上行到 C，可以说舒伯特作了下行三度移动而填补了七度的空间。此“可以说”是因为在实际作品中低音运动的起点不是高的 ♭B；不管怎样，♭B 到 C 的运动，意义是七度下行（见图 b），上声部显示出在到达 Ⅱ 以前是进出内声部的运动，引进了上邻音 ♭E；这样 Ⅱ 是复功能和弦。后面突然进入 ♭A 大和弦（与 ♭B 小调混合），在认识到这是采取了三度经过运动以前，是有点困惑的。从 ♭A 到属音 F 的最后三度用另一个混合和弦 ♭G 和弦填补。从 ♭A 到 ♭G 和弦的进行本身通过两个和弦来延长（见图 a），这是进一步混合步骤的结果可称为“双重混合”。♭A 大和弦派生自一个简单的混合体。这个和弦通过进一步混合变为 ♭A 小调和弦（第 63 小节），它也是后面 ♭F 和弦的第一转位，后一和弦从色彩上丰富了声部进行。毋庸置疑，双重混合为扩展调性的表现力提供了可能性。

在探索这些多彩而相对复杂的段落时，我们再次相信对其的正确理解取

例 385




(55)
ih - ren Flü-geln dich, da wird mir so ban - ge, und es durchschauert mich.
pp
(60)
War-um liess ich das Band auch hän-gen so lang? Oft
fliegt's um die Sai - ten mit seuf-zendem Klang. Ist es der Nach-klang
(65)
(69)
mei-ner Lie - bes - pein? Soll es das Vor - spiel neu - er Lie - der sein?

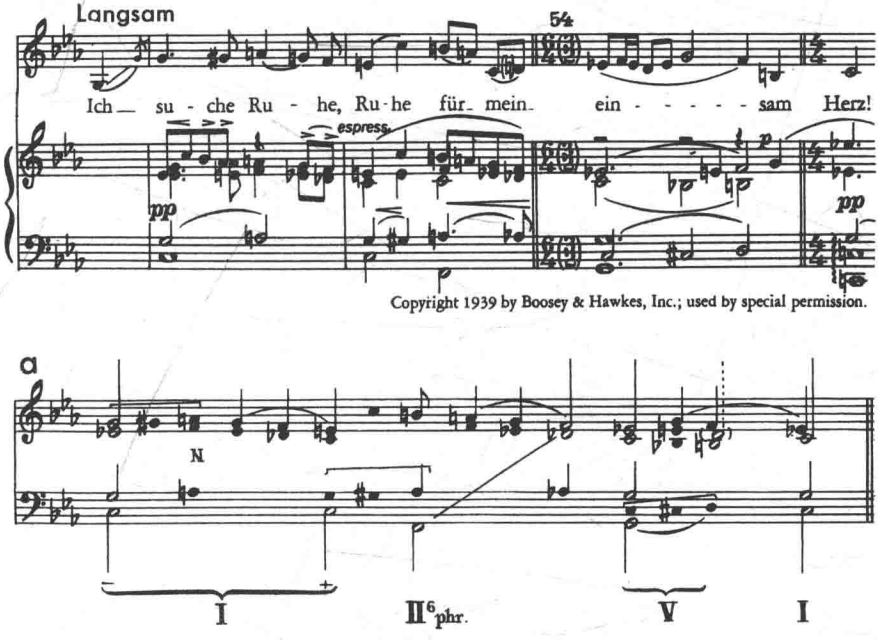


决于不可与起点失去联系。不仅仅记录可见的事实而且要有内在联系。当然，该段落的充分意义（在纯音乐理解以外）取决于对歌词的考虑，但是讨论歌词与音乐的关系离我们目前的对象太远了。可以指出一个微小但重要的细节，在第 54 小节的减七和弦之后，考虑到后面的 C 小调和弦，可能有 C 和弦的第一转位。这时，歌词 bange（焦急）需要有特殊色彩；这色彩由第二转位的♭A 和弦微妙地体现出，但却不影响总的声部进行。

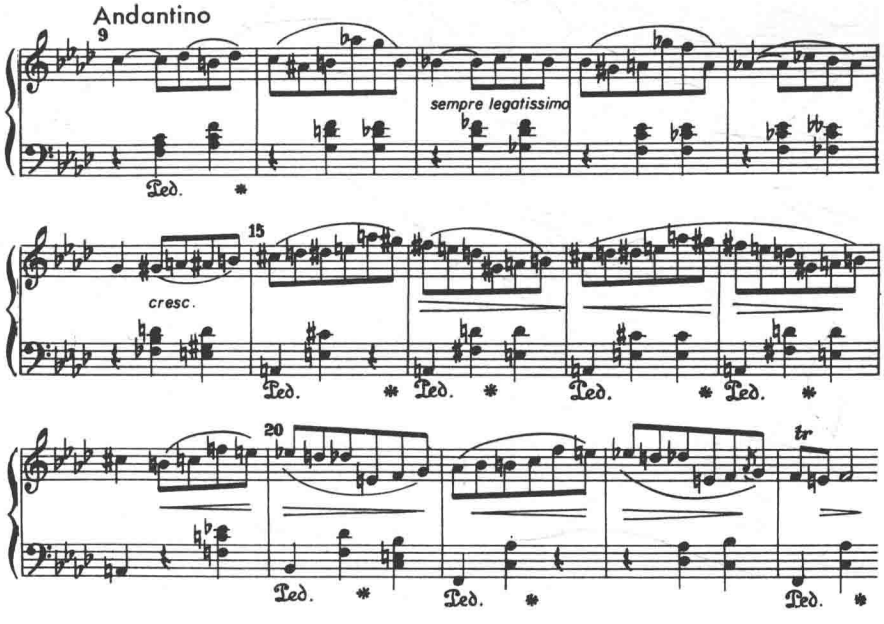
歌词与音乐的关系在结构听觉基础上出现许多重要的新问题，可以为许多学位论文开辟一个专门领域。在这方面可例举马勒《大地之歌》的一个乐句，这是一个有高度表现力的混合体用法，在旋律与和声方面都一样。（例 386）

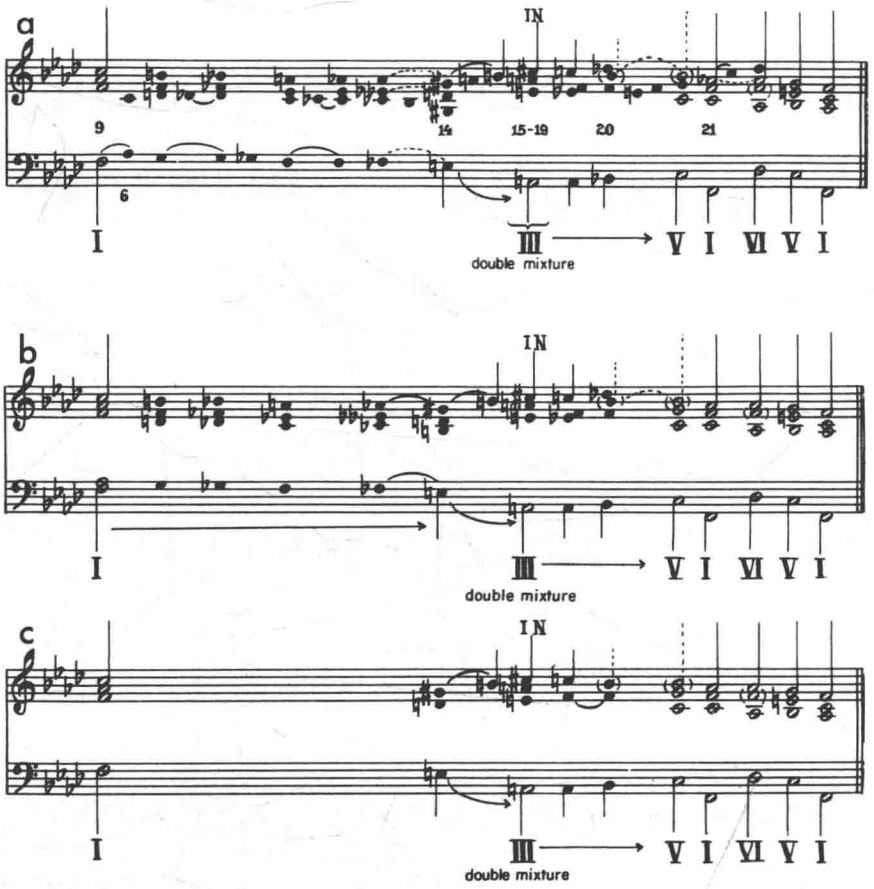
下面是最后一例，摘引自肖邦最后一首《玛祖卡舞曲》（死后发表）作品 68 第 4 号的经过句，以进一步说明双重混合的运用。例 387 由于与 F 大调的混合，Ⅲ出现为 A 小和弦；通过第二次混合，这和弦出现为 A 大和弦，这样的双重混合的和声形成上声部的邻音，并从 I 的半音动力而到其应用属和弦。

例 386


Langsam
54
Ich — su - che Ru - he, Ru-he für mein ein - - - - - sam Herz!
espress.
pp
pp
Copyright 1939 by Boosey & Hawkes, Inc.; used by special permission.
a
N
I
II6phr.
V
I

例 387


Andantino
9
sempre legatissimo
Ped.
15
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
20
tr
Ped.
Ped.
Ped.



练习XIX

1)将前面各图作为延长的练习。

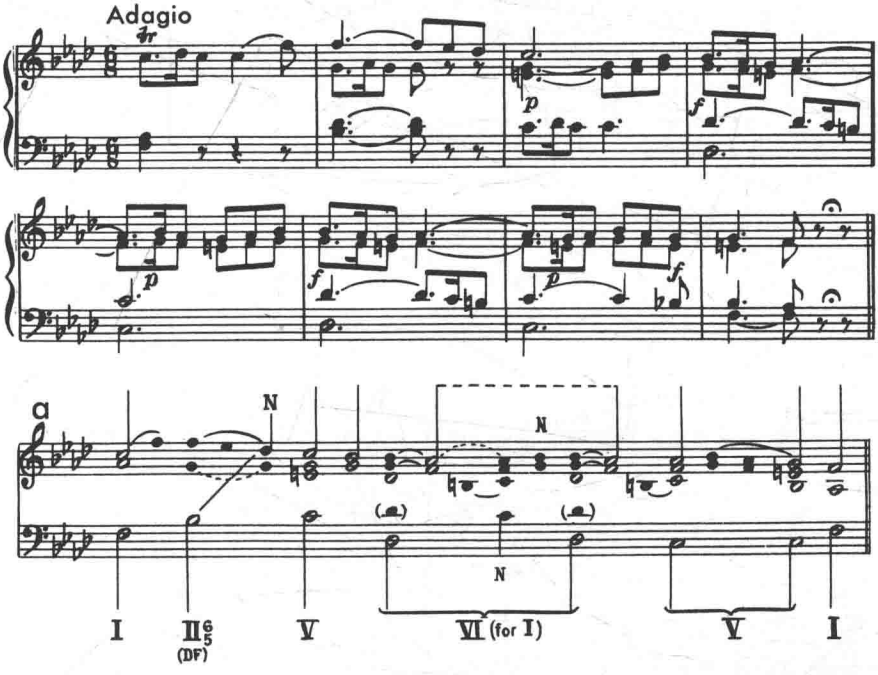
2)要求学生找到体现各种混合用法的补充例子。

七、下中音和弦的任务

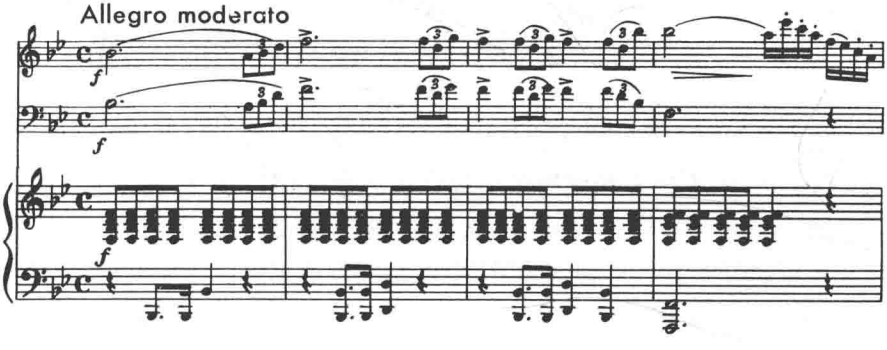
在两个和声进行所概括的经过句中,常发现同时构成第一个和声进行的结束与第二个和声开始的主和弦被下中音和弦所代替。这样下中音和弦变为和声骨架的一部分(例388、389)。如果需要代替,选择Ⅵ是可靠的,因为从声部进行来看它体现得最为恰当,不仅具有悬念,和弦变

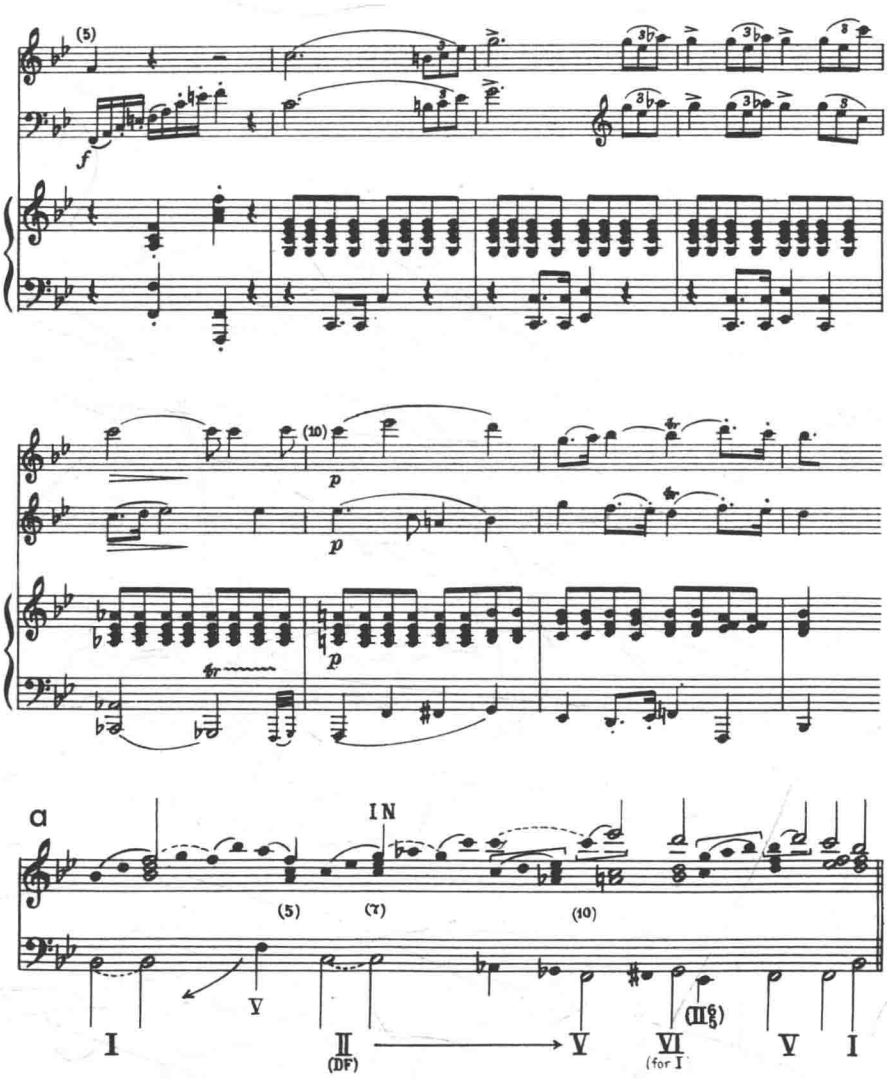
化，而且通过第一个和声进行的不稳定增强了渴望趋向最终属和弦及主和弦的感觉。

例 388



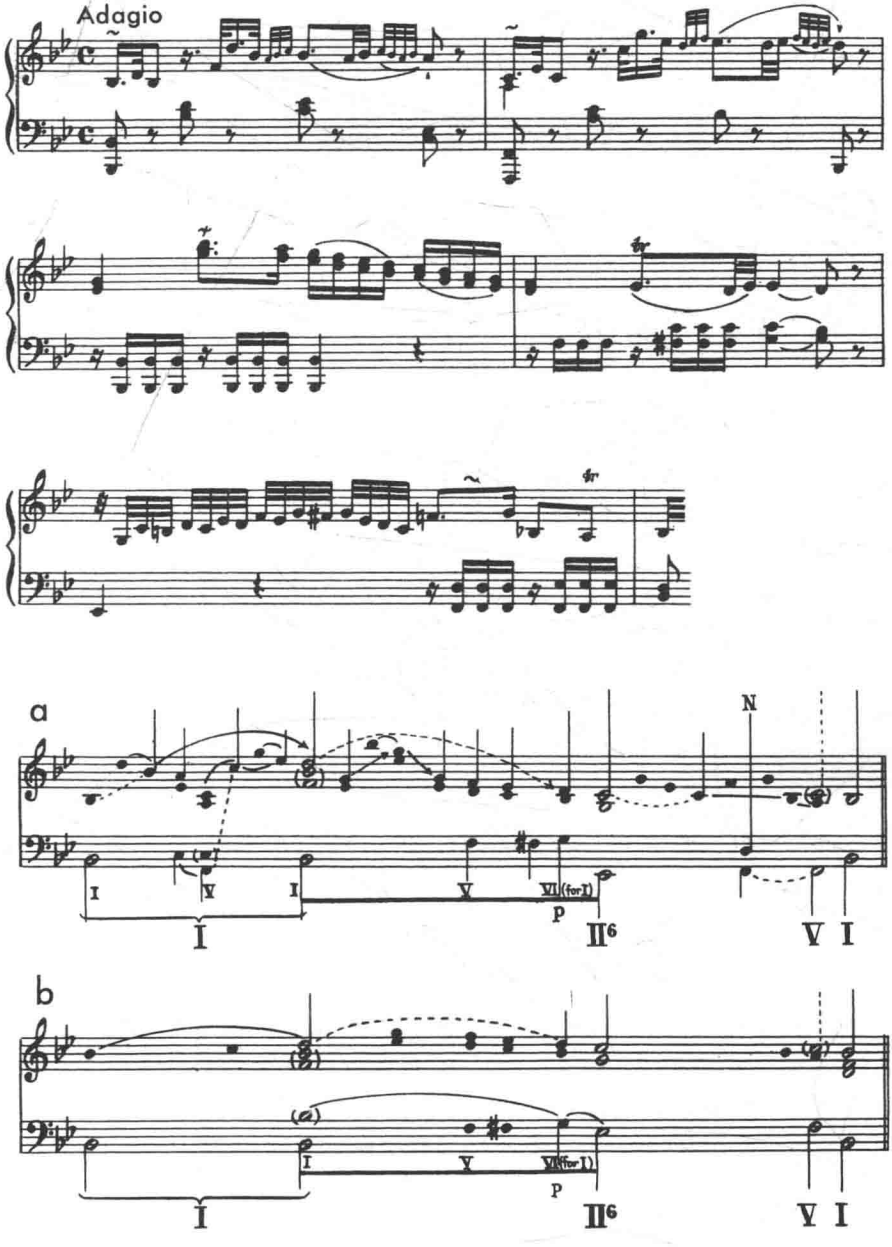
例 389



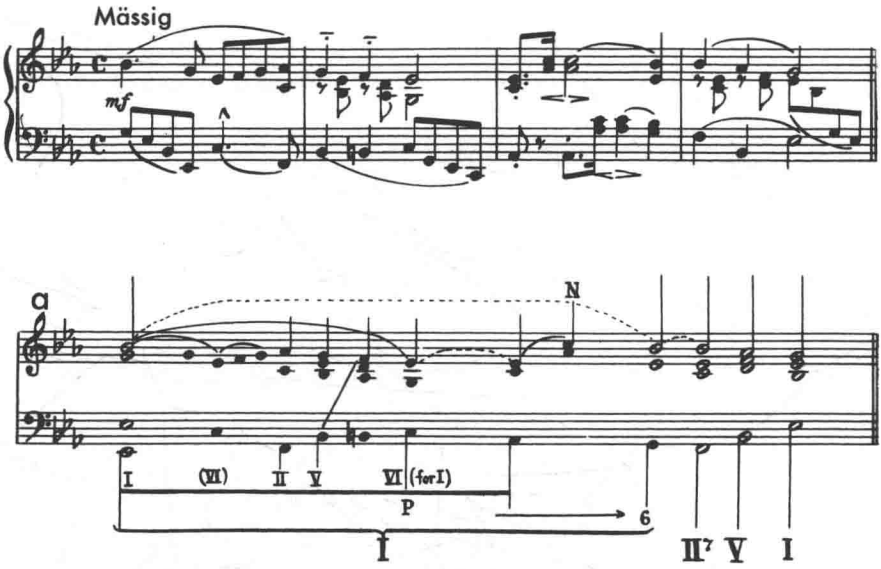


但在下面两个片断中若将下中音和弦作同样的解释便会误入歧途。在例 390、391 中，下中音和弦虽然仍起代替的作用，但它同时也是经过和弦，其中的一例进行到 II^6，另一例到 ♭A 邻音-经过和弦。因此，从整个段落看，对位的功能超出了“本来”的和声内涵，最终形成了对位与和声要素的精彩重叠，而对位更加被强化。

例 390



例 391



提到下中音和弦的用法可追溯到第五章的例126。该例一开始的主-属-下中音和弦的功能进行类似两个片断中和弦的用法，在 3 例中下中音和弦都是经过和弦；但作为模进经过运动的结果，在键盘进行中例 126 的功能更显著突出。

综上所述，例 388、389 与例 390、391 中，下中音和弦的差别在于，前面的经过句下中音和弦代替了结构和声进行中的 I，可以说，这种方式是根本目的。但在例 390、391 中，下中音和弦主要是对位和弦（经过和弦），因此它只是为到达较高结构级别和弦这个目的的一种手段。

传统和声将这种下中音和弦的用法统一称为“伪终止”。这术语用于类似例 388、389 所示的经过句中，似乎有一定道理。在其他谱例中就相当令人误解，因为听到终止，即使是伪终止，也会使读者失去下中音和弦的突出对位功能。更确切地说，在所有这些经过句中，属和弦走到下中音和弦，本身只是说明了和弦问题，但其功能的问题仍然完全悬而未决。

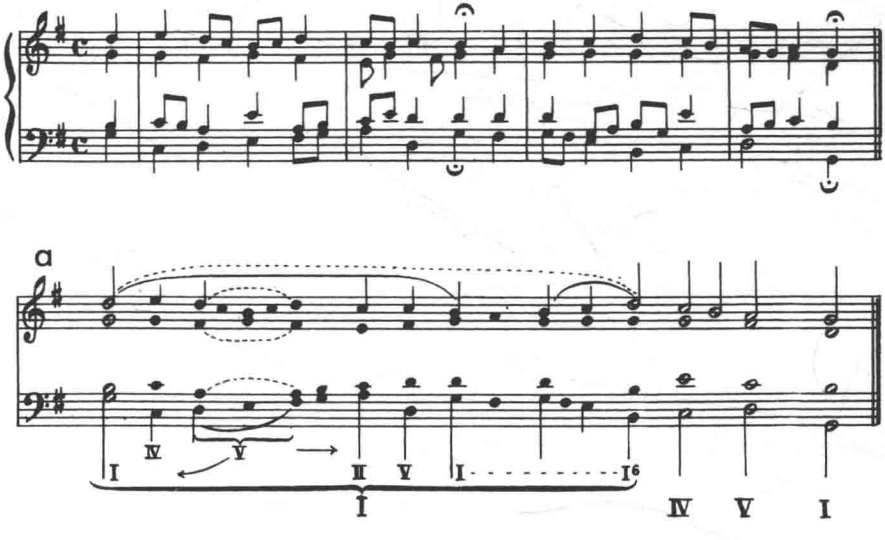
八、单元的扩展——大型单元中结构与延长的关系

在讨论主题、乐句与作品的小乐段时，目的是让学生为将来更大更复杂的单元做准备，以至到讨论整个作品。在本章内已考虑了少数大型单元，因为学生在结构上的聆听能力能够使他追随有机贯串性。

现在重要的是要澄清大型单元之中的结构与延长的关系问题。例如，若将小乐句放回它所暂时分离的大型框架中，什么代表结构、什么代表延长的评价就将改变。进行之所以解释为是结构的，是因为它形成了所讨论的特殊孤立乐句的结构。当该经过句作为大的整体来分析时，就会有延长的进行的功能。学生必须很清楚，决定结构与延长的因素完全取决于他分析的乐句或主题本身是一个单元还是作为大单元的一个部分。

例如可回忆例 276 的圣咏乐句，作为独立单元，两小节表明有 Ⅰ－Ⅱ－Ⅴ－Ⅰ 的和声结构骨架；下行三度 D–C–B 作为上声部的结构线条。如果倾听下一乐句，就可认识到两个乐句一起形成较高结构级的单元。使例 276 的乐句成为更大整体的一个部分。（例 392）

例 392

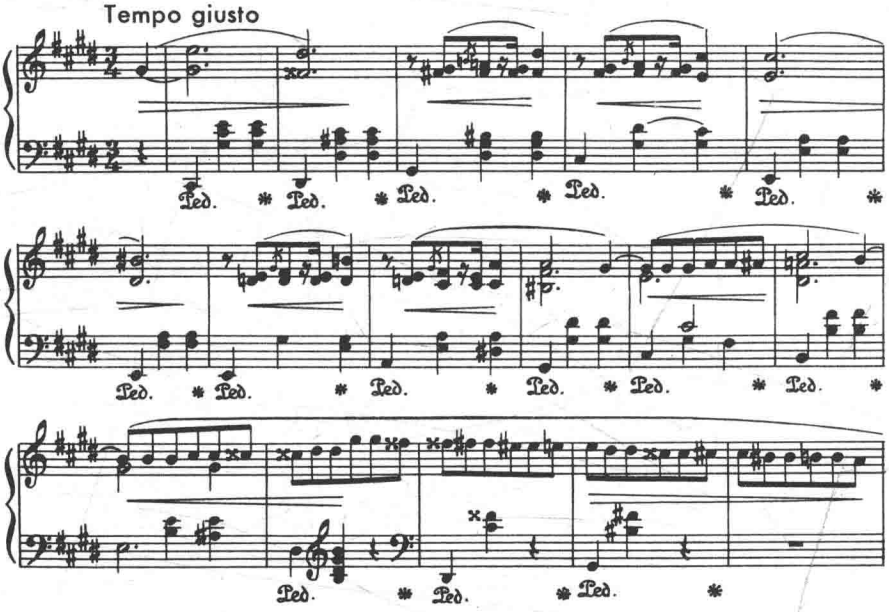


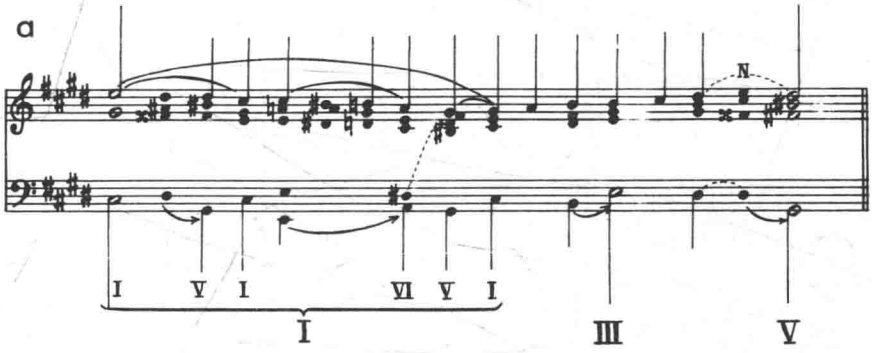
将这 4 小节听成统一体，就会发现上声部下行到 B（第 2 小节），在第 3 小节又上行到 D。现在可以理解在整个关系中，第一乐句的旋律运动是进入内声部的运动，并且在整个关系中支持和声进行的是和声-延长，后面是 G 和弦的短暂对位延长。这样主和弦的延长细分为和声延长，支持进入内声部运动，以及对位延长，作为旋律上行回到结构音 D 的对位。在完成这转回以后，旋律的结构进行下行到 G，配以Ⅳ-Ⅴ-Ⅰ的和声。

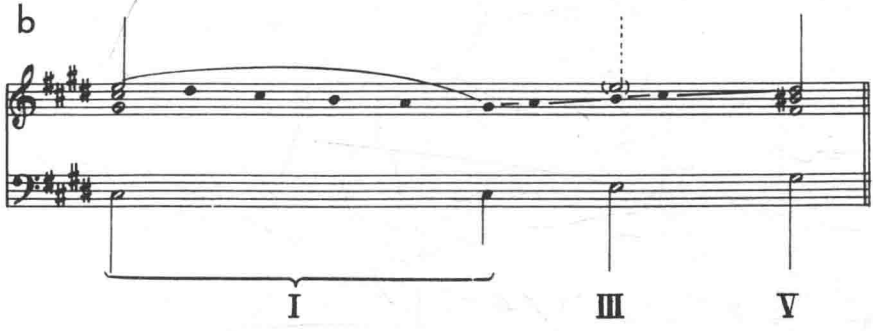
由于例 276 所引乐句现表现为延长，改变结构音的时值是合乎逻辑的。由二分音符指出的 C 与 B 音以及其支持低音 A、D、G 现在写成四分音符。

另一例以独立结构单元讨论的乐句是肖邦《♯C 小调园舞曲》的开始（见例 297）。现可将这些小节放回这 16 小节的更大框架之内。第 1~4 小节现只呈现为结构Ⅰ的更大延长一部分，上声部表明为进出内声部的运动（例 393）。

例 393

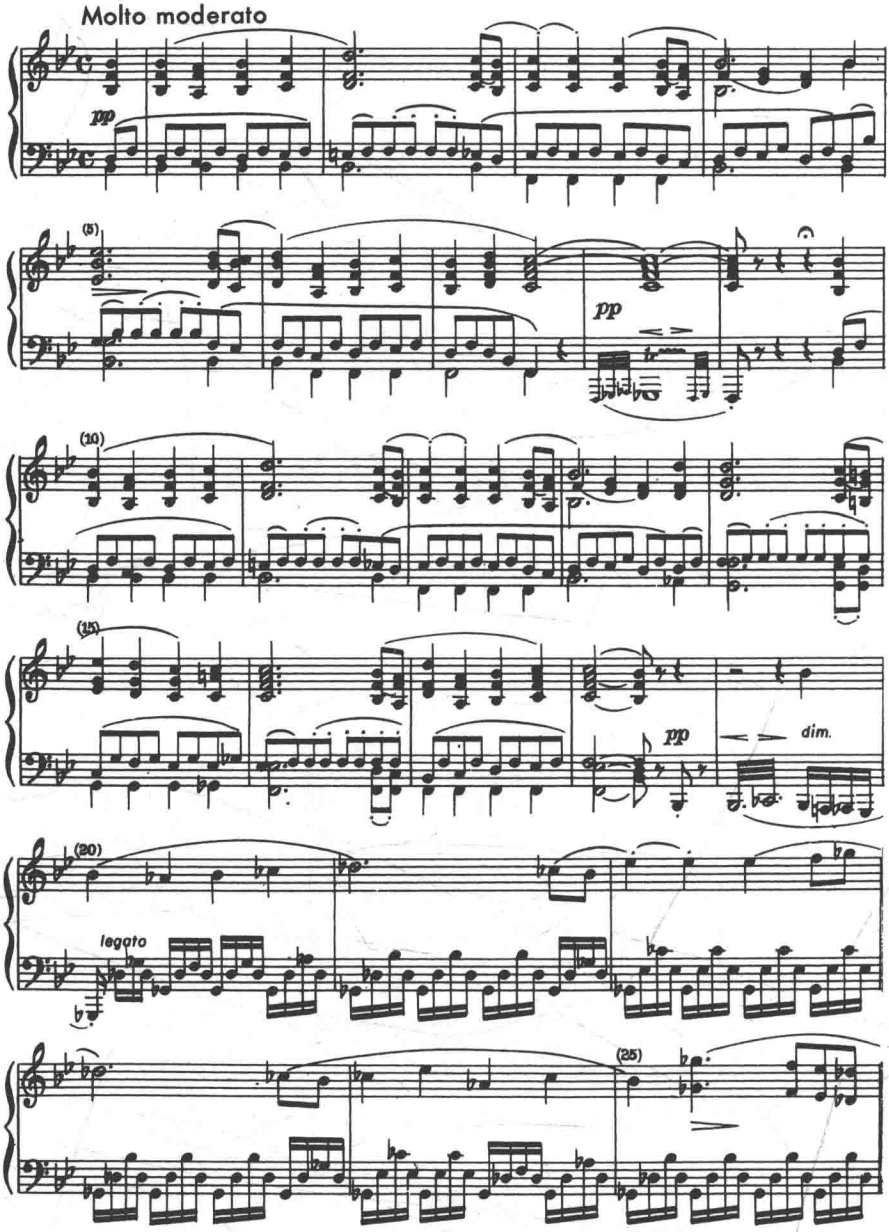


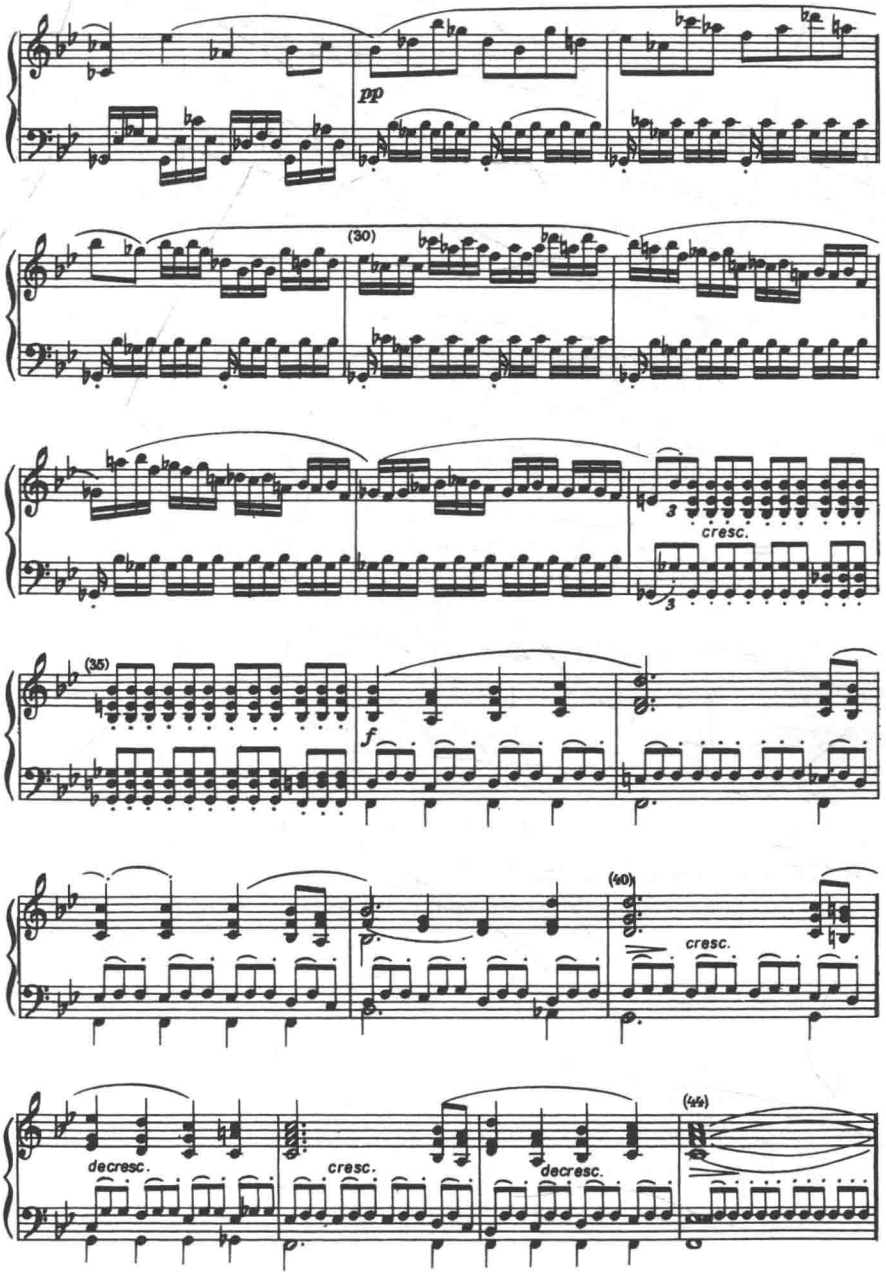




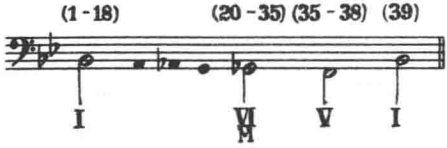
现在可讨论我们所接触的最大段落并解释其贯串性。舒伯特《♭B 大调奏鸣曲》第一乐章第 1~44 小节为我们理解大型音乐有机体提供了一个有价值的试验场(例 394)。在听了这一段音乐以后(它代表该乐章广泛构思的第一主题),可知道它引入了Ⅴ。此外,也掌握到它本身是一个 A-B-A[1] 的三部曲式结构,中部是 ♭G 大调和弦的延长乐段。回顾前面所学的两例,显然,第一部分的 18 小节在整体关系上代表了主和弦的扩展延长。即使尚不能提供更精确的解释,这点也应记住。这个 18 小节的结构低音 ♭B 移到了 ♭G,第 20~35 小节形成混合,然后在第 35 小节到 F,即 ♭B 大调的属音。在第 39 小节,这个属音移到了Ⅰ。现在,若将低音运动看作一个整体,可获得Ⅰ-Ⅵ-Ⅴ-Ⅰ和声进行的低音线 ♭B-G-F-♭B。例 395 这个低音轮廓为本例的贯串性提供了第一个线索;它强调了大范围的结构听觉。由此认识低音线条是不可或缺的。

例 394



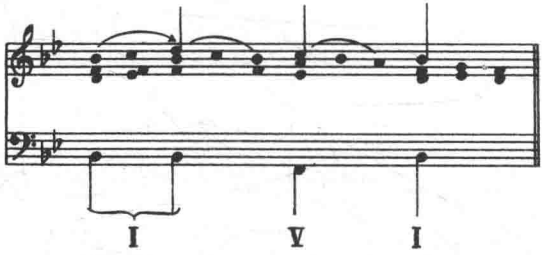

pp
(30)
cresc.
(35)
f
(40)
cresc.
decresc.
cresc.
decresc.
(45)

例 395



现在让我们详细聆听这前 18 小节。应记住,决定什么是结构什么是延长完全取决于所采取的观点。例如,若仅看头 4 小节,就是结构 I-V-I 进行,支持了上声部的下行三度。(例 396)

例 396

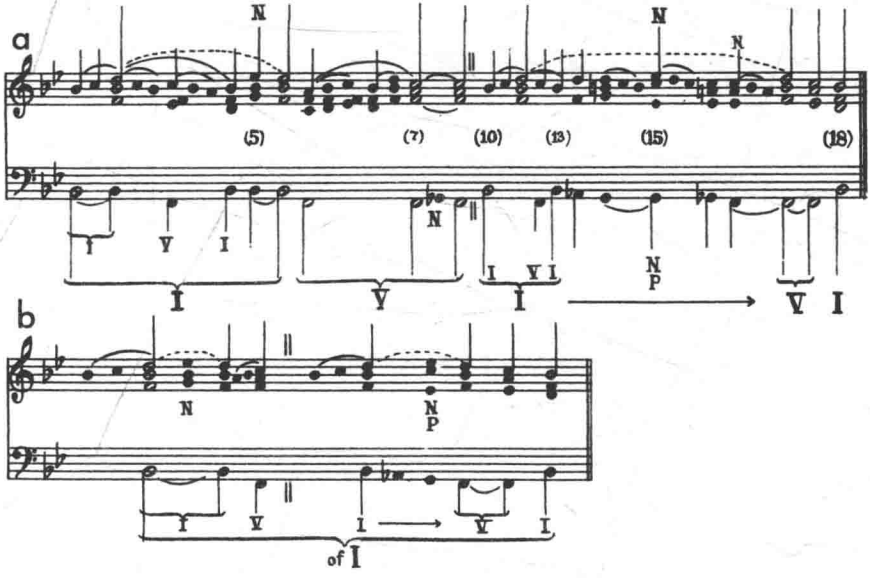


然而,如果以前面 7 小节为一组时,这个进行就是一个附属的延长。第 7 小节到达了支持上声部的上主音上的属和弦。加之随后同样的旋律材料的再度进入及第 18 小节的主和弦结束,这些均表明第一部分被阻碍所细分。(例 397)

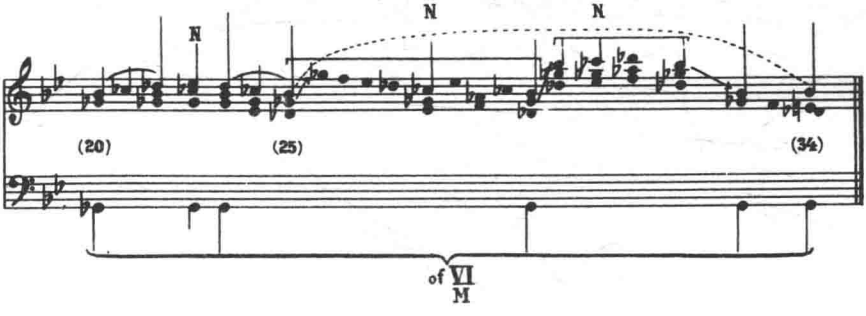
由于该乐段并非被独立对待,而是与 44 小节的完全乐段相联系,因此本段最后的图谱没有用结构二分音符(第一个主音除外)。必须记住,前 18 小节的阻碍结构,在整体关系上显示由 I 的和声延长所支持的内声部进入运动。应注意邻音 ♭E 在阻碍前与阻碍后乐段中的不同用法;也要注意旋律下行三度渗入到最小的延长之内。

在讨论中间部时,首先要认识到,第 8 小节 ♭G 的颤音被证明是中段 ♭G 极有表现力的先现音。单单这就是综合的指示,但它被掩盖,因建立在 ♭G 和弦上的旋律直到第 25 小节与第 10~18 小节的旋律都密切相连。这形成了与对比段的有机贯串,可将下图与例 397 的图 b 相对做仔细地研究。例 398 这个新图清楚地解释了在 ♭G 持续音基础上的旋律事件。可将整个乐段作为对位延长的Ⅵ,它在第 35 小节移到了Ⅴ。

例 397

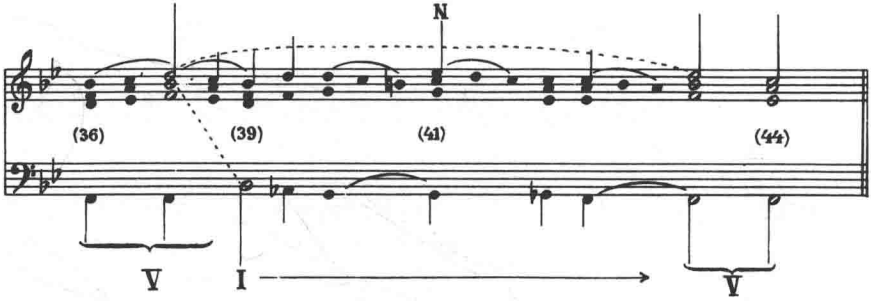


例 398



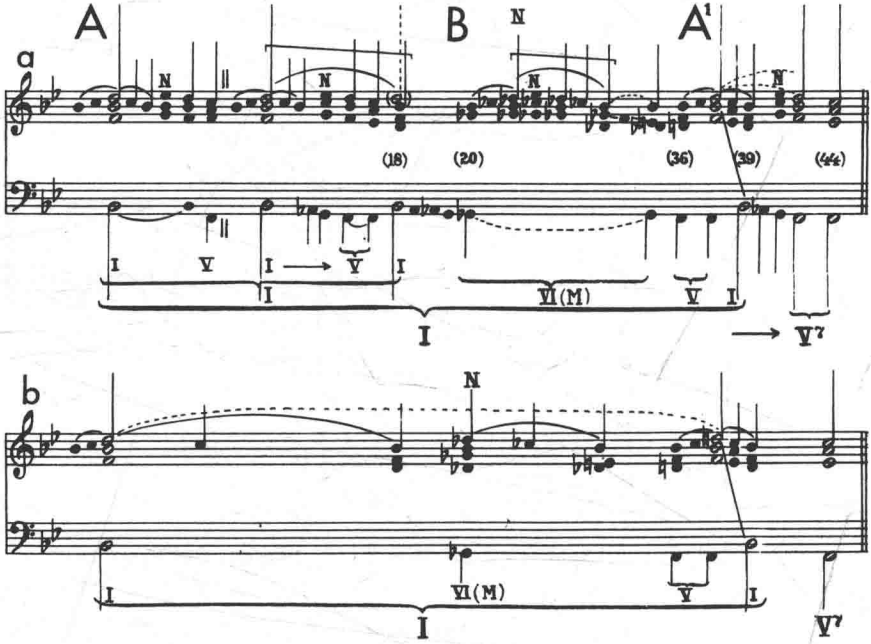
现在对于整乐段作最精彩的总结。中段的结尾没有使用 $V^{6\ 5}_{4\ 3}$，这本来使得第三段（A^1）如我们期待的那样开始于主和弦；然而，舒伯特虽仍在 V 的 $^6_4$ 延留上，但以第一主题的动机开始。当上声部这样表示出规范的再现时，低音在首 4 小节期间仍然在完成前面业已开始的和声进行。这不仅形成独创的曲式段，也可能延长了属和弦，它在结构上是极重要的（例 399）。

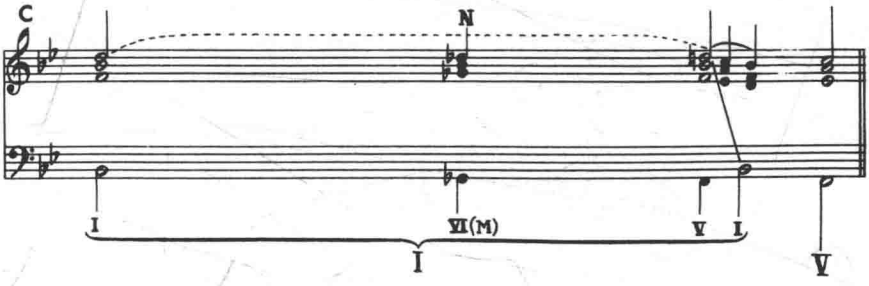
例 399



所有三个曲式段落现在可用一系列图来表示，给出整个 44 小节的清晰图谱。由于前面各图说明细节，所以省去了小的延长以便表明完整的单元（例 400）。

例 400





前 18 小节是作为 I 的广泛和声延长，D 音是结构的上声部音；I 移到 VI 支持了（上声部）邻音 ♭D，与到主和弦相反，它形成了 t 对位的延长。第 36~39 小节完成了 V－I 的和声进行，它与第三部分的开始相重叠，现可一目了然了。

然而，就这 44 小节的整体而言，I－VI－V－I 的和声进行代表了一个 I 上的和声延长，然后走向 V。

现要求学生根据图 c“返回”到作品，弄清楚每个延长。最后思考第一个细节图。

第七章 结构与延长Ⅲ

从现在开始,所引的每一例应首先探讨并分析,尽可能独立于图中所给的解释。它们应与读者自己调研的结果相比较。

由于我们经常尴尬并难以用言语来表现调性方向及组织的全部事实及复杂性,图解便逐步代替了书面语言。如我们所体验的那样,它们涉及音乐组织的所有方面,充分显示最小的细节如何在整体内发挥明确的作用,这样,图谱可以比书写的论述更简洁、准确和肯定,也更"音乐化"地完成解释的功能。当然,如果遇到特殊问题,仍会有必要补充这种文字论述。

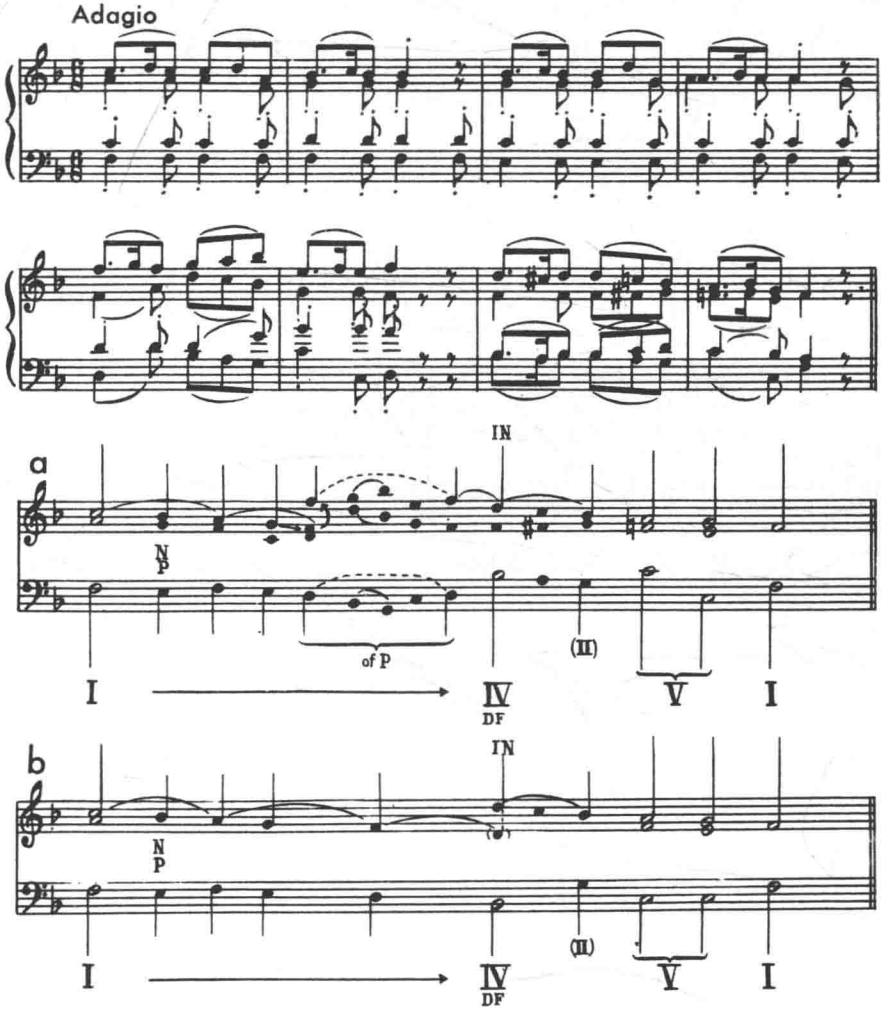
此外,读者可发现除了在本章的结束外,我们并未提供任何更多的练习。我们认为练习依旧是有必要的,但也相信读者现在能自己根据图中所示的进行来自己形成习题;并如过去一样,弹奏各图并做移调练习将会大有裨益。

一、结构定向的问题(复杂变体的例子)

在第四章末已讲到,在Ⅰ到Ⅴ的推动中,两个一样强的和弦将抵销到Ⅴ的动力。在研究第五、六章的例子时,关于从Ⅰ到Ⅴ的途中哪个和弦是突出的和声因素是很少受到质疑的。但有时,比如讨论和声强调和弦时,如果遇到两个中间和声,在初次聆听它们偶尔会感到有同样结构的价值。这种情况下主要是比较乐句中这些和弦的相对功能以及各自的动机及节奏意义。必须在从主到属的进行中仔细衡量其独立功能以便通过更强的和声及结构动力来决定何者是和声骨架的真正成员。从前面各章应已学到,为了结构定向的目的必须辨识和声骨架。这知识提供了音乐方向的指示并有助于决定延长的功能。即将可以看到,当接触广泛风格变化而复杂的例子时,它更为重要。

决定和声骨架的问题出现于不同风格的音乐中，例如在听海顿弦乐四重奏作品 20 号第 5 慢乐章的开始时。例 401 在主和弦（第 1 小节）与属和弦之间（第 8 小节）有Ⅵ（第 5、6 小节）、Ⅳ与Ⅱ（第 7 小节）。为了掌握和声骨架，听众必须弄清楚这些插入和弦的功能。它们的意义见下面图谱。

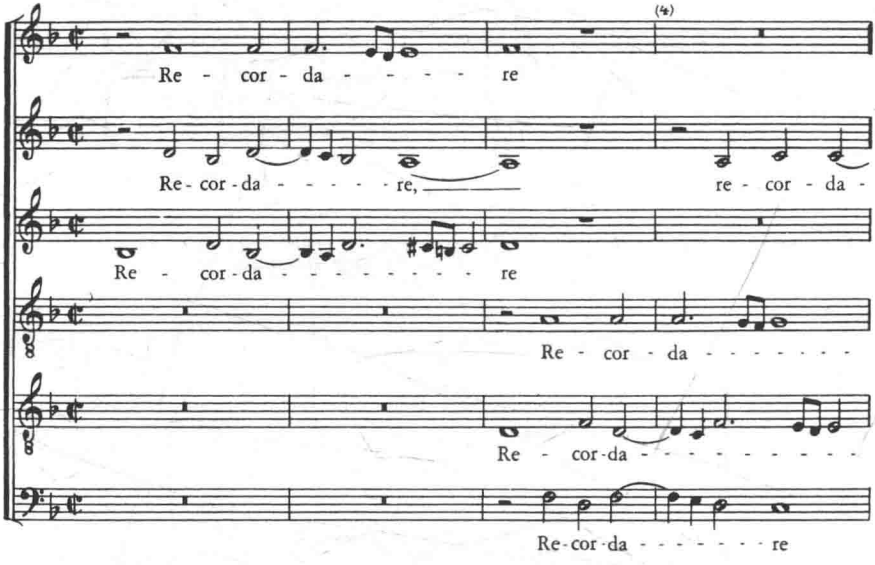
例 401



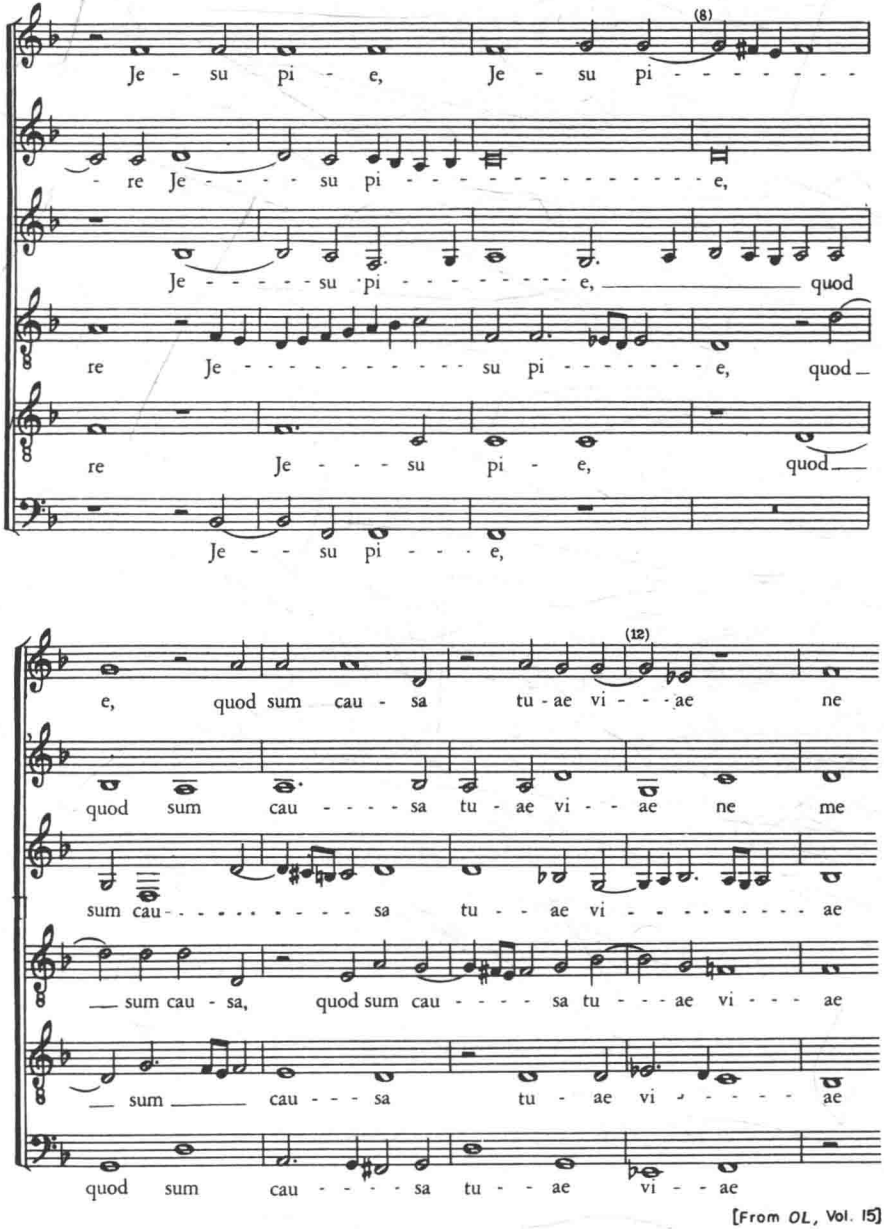
将乐句作为整体时，下中音和弦显示为Ⅰ与Ⅳ之间的经过和弦，而Ⅱ构成Ⅳ与Ⅴ之间的和声强调和弦。两个因素有助于将Ⅳ估价为Ⅰ与Ⅴ之间的显著和声功能。第一个是第6小节低音运动F-E-D之后的休止，它给后面的Ⅳ增加了强调。第二个是旋律因素，由于Ⅳ支持了不完全邻音D，它来自结构音C，因此对比前面的F来讲是较高等级的音（见图b）。

下面回到16世纪的文献，来看拉索[1]《经文歌》的开始乐段。例402声部进行的活力主要在于低音及内声部，而上声部只限于不同结构级的邻音运动，这无疑有助于这经过句的平静流动和安详。按照音乐方向，重要的是一直听到和声骨架的Ⅵ。只要听到Ⅵ是结构和弦，前面的D和弦与F和弦就表现为经过和弦。注意Ⅵ的微妙延长以及♭E上声部进行和弦的色彩效果（第12小节）。

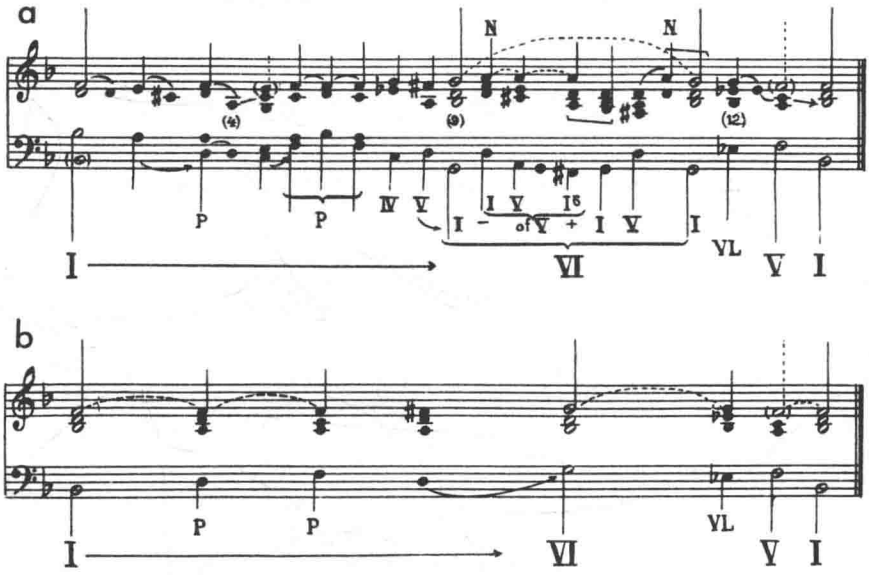
例402



① 拉索（Orlando di Lasso，1532~1594），尼德兰作曲家，与派拉斯汀拿同时代，并齐名，主要创作宗教音乐。



[From *OL*, Vol. 15]

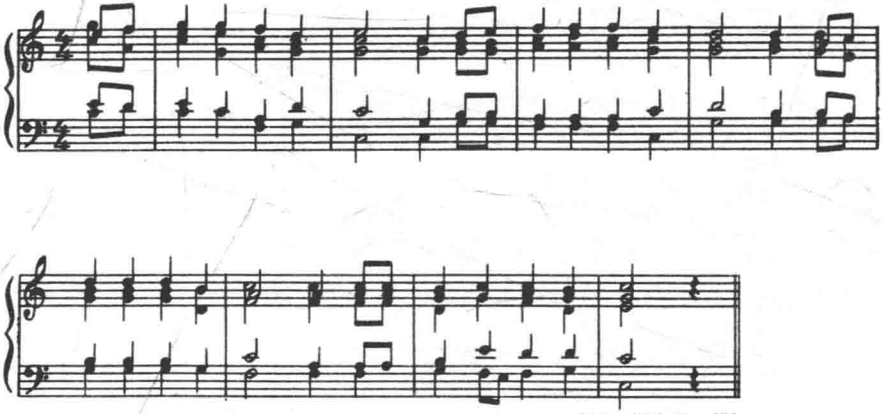


现再例举若干谱例，其旋律模进在结构关系上起不同作用。第一个来自16世纪的音乐，加斯多尔德[①]《芭蕾舞曲》的开始（例403）。第一次听的印象是三个短模进乐句加上一个短的结束乐句，获得基本和声骨架似乎并不太困难。但如何解释第6小节F大和弦的意义呢？仔细调研显示出尽管有模进，整个经过句是分成两个4小节（见图b），4小节的第一组表示模进的两个旋律下行三度；第二组出现三度下行的第三个运动的扩大及润饰，这样将结束乐句与有机整体交织起来。图a说明低音的组织与这经过句的整个结构。第6小节的F和弦是V延长的$\frac{N}{P}$和弦。

关于19世纪后半叶的音乐，我们例举两个段落，一个是瓦格纳，另一是法朗克。瓦格纳的乐句选自《特里斯坦与伊索尔德》第二幕结尾（例404）。该运动清楚引到第8小节的V，此外到Ⅲ的进行（第4小节）似乎很重要。但A小和弦（第5小节）出现最初很令人迷惑，因为第一动机的模进再现比$^{\flat}$A高半音给人的印象是，在结构意义上$^{\flat}$A和弦移到A小和弦，从该和弦的第二乐句开始，实际上与第一句意义相同，但这里的Ⅲ没有得到解释。同样如果认为它来自$^{\flat}$A主和弦的话，那么A和弦在到V途中的功能也并不清楚。

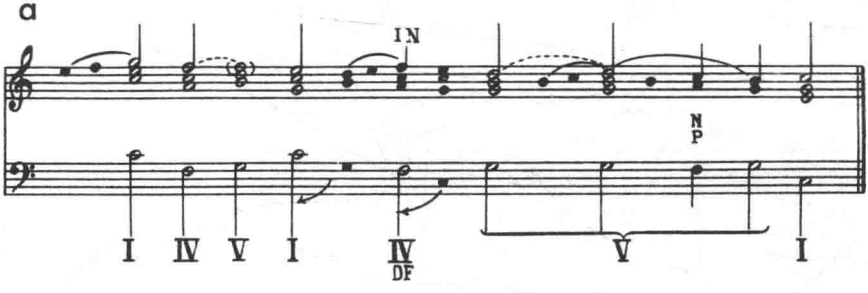
① 加斯多尔德（Giovanni Gastoldi，约1550~1622），意大利教会音乐作曲家。

例 403



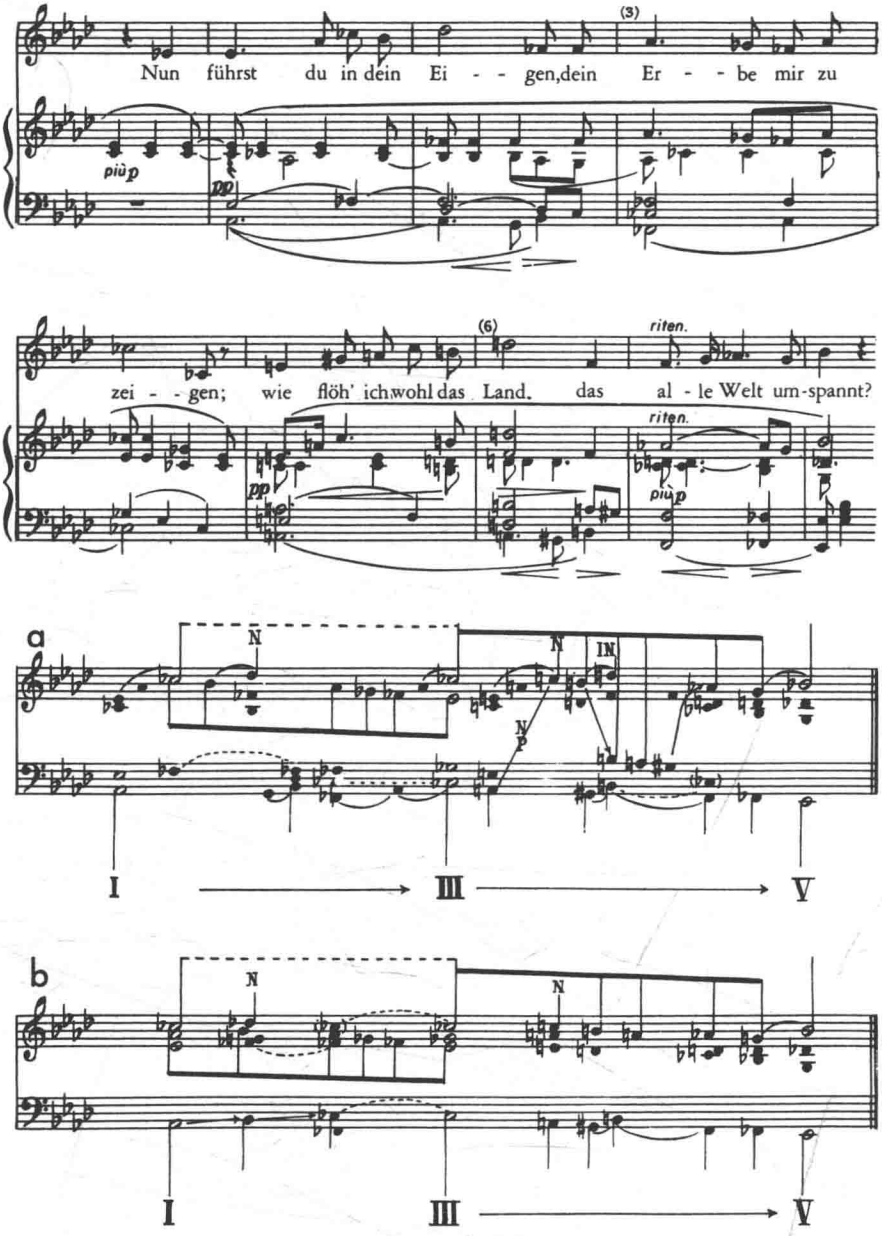
[From *SHM*, No. 20]

a



b

例 404


Nun führst du in dein Ei - - gen, dein Er - - be mir zu
zei - - gen; wie flöh' ich wohl das Land, das al - le Welt um-spannt?
riten.
più p
pp
a
b
N
I
III
V

这里重要的是——如加斯多尔德的例子——不要被模进所误导，肯定在两乐句之间存在动机的平行现象，但却被不同目的的低音所抵销。此外，不能忽视Ⅲ的意义，并由此可认识到低音♮A可听作为来自♭C（Ⅲ的低音）。这种读法似乎可信，因为低音下行引到♭E，就是Ⅴ，填补了Ⅲ到Ⅴ的空间。现在显得A小和弦与主和弦没有结构联系，尽管事实上它支持开始的动机。它相当于Ⅲ与Ⅴ之间经过运动的第一步。

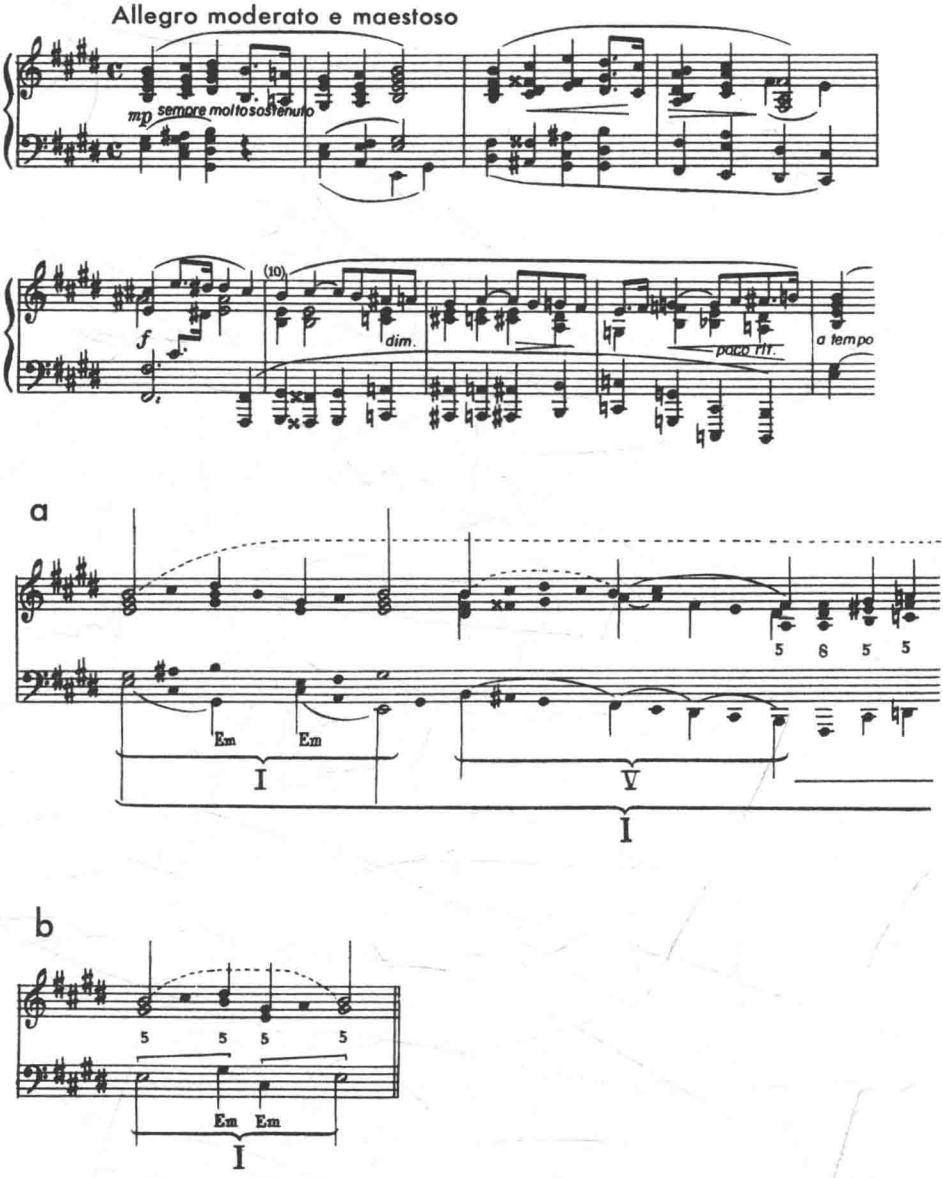
所有这些都影响了一个明确的解释。必须对运动所明确推向的Ⅲ作某种强调，后面第5小节不应该演奏成新乐句的开始，而必须发展从Ⅲ到Ⅴ的动力，此目标已被渐慢所准备好。

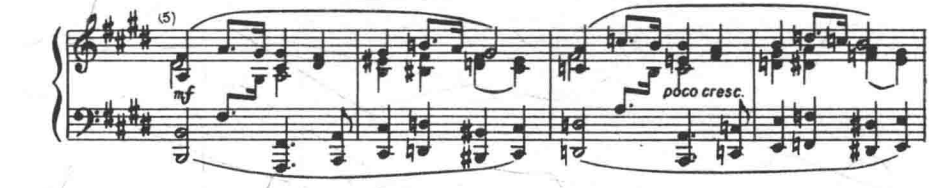
瓦格纳时常被谴责使用太过明显的模进式动机，可以说是成排的应用它们。刚才引用的乐句即是这种情况。但必须说，这里与其他许多情况一样，瓦格纳——尽管有动机模进——创造了有机整体，相比于上述的观点，它的动机模进反复给予我们更为可信的微妙意义。粗略的聆听只记录了开始于同一动机的两个同样长度的乐句，不能说明这8小节是表达了♭A上的Ⅰ-Ⅲ-Ⅴ进行的完整体。

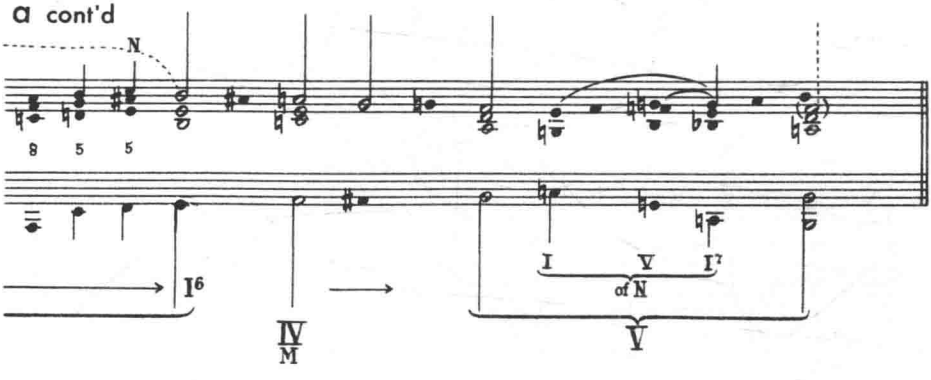
现转过来看法朗克的《前奏曲》，《咏叹调与终曲》中的《前奏曲》（例405），这经过句中丰富的经过运动使得最初要识别结构点相当困难。但减轻了我们的问题是，事实上法朗克将模进处理成固定的建筑因素。在加斯多尔德的《芭蕾舞曲》片断中，当模进仍继续时，通过了结构点的延长造成了某些结构紧张度。在瓦格纳例中将模进用作纯粹的旋律平行现象，独创性地伪装出动机初现及再现之间的结构依赖性。这样在两例中，模进在某种意义下在艺术上是“误入歧途”的，但在法朗克经过句中，模进的起点及结束指出了重要点给听觉以肯定的帮助。

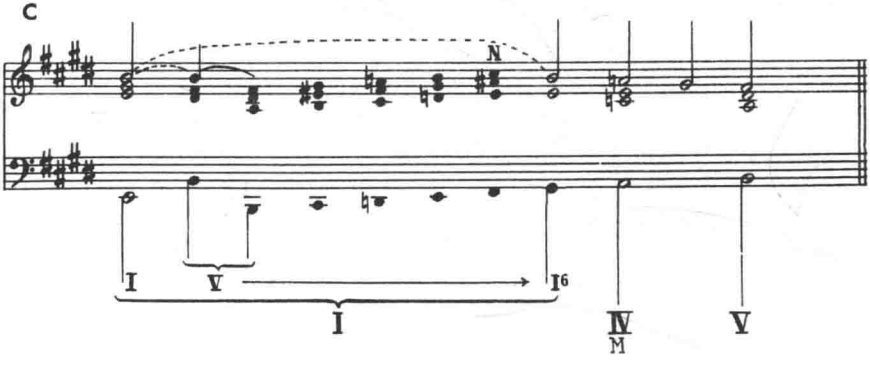
学生的知识现可允许他接近理查·施特劳斯音乐中所见的光辉而微妙的延长技巧。所引的两个例子均引自该作曲家的歌剧《阿里阿德涅在纳索斯岛》中喜剧的五重唱，是他个人的典型风格。第一片断包括极有趣的Ⅴ的延长（例406）。在实现这延长时施特劳斯从低音C以小三度上行到高的C，但当上声部在下行运动中到达结构音G时，低音已三度上行到♭E，上行三度进行的第一站。这样结构低音C与结构上声部G音不重合，各在不同拍上开始其三度上行运动，这出现有趣的声部运动叠合，有助于这经过句的独创性质。

例 405

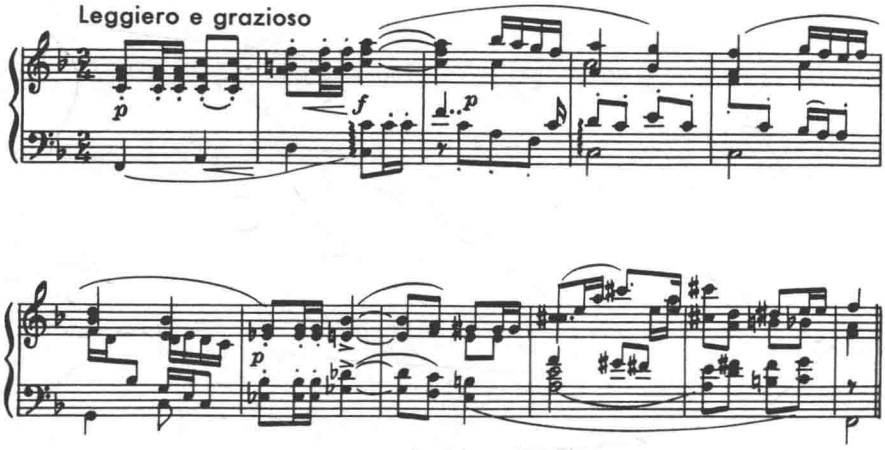

Allegro moderato e maestoso
mp sempre molto sostenuto
f
(10)
dim.
poco rit.
a tempo
a
Em
Em
I
V
I
b
Em
Em
I


(5)
mf
poco cresc.

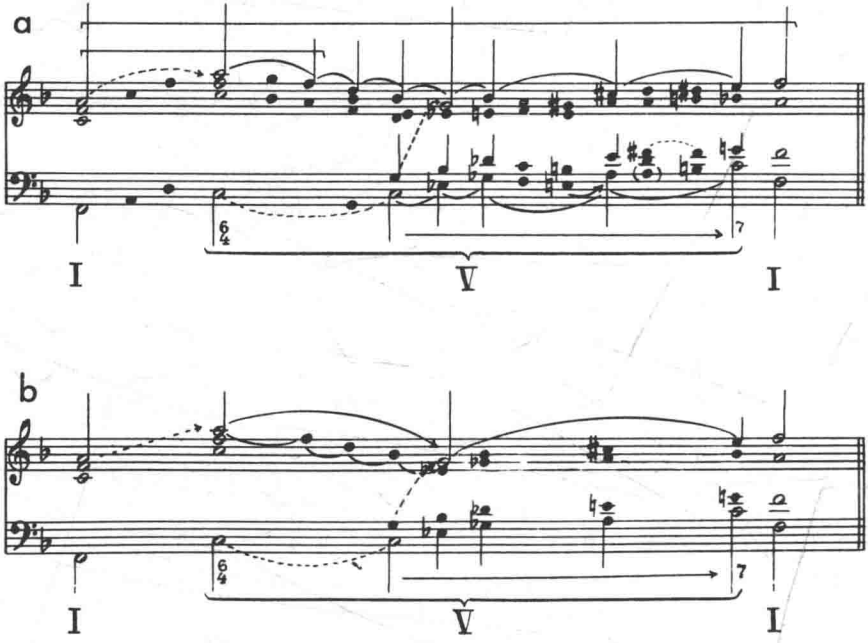

a cont'd
N
8 5 5
I6
IV
M
I V I7
of N
V


c
N
I V I6
I
IV
M
V

例 406

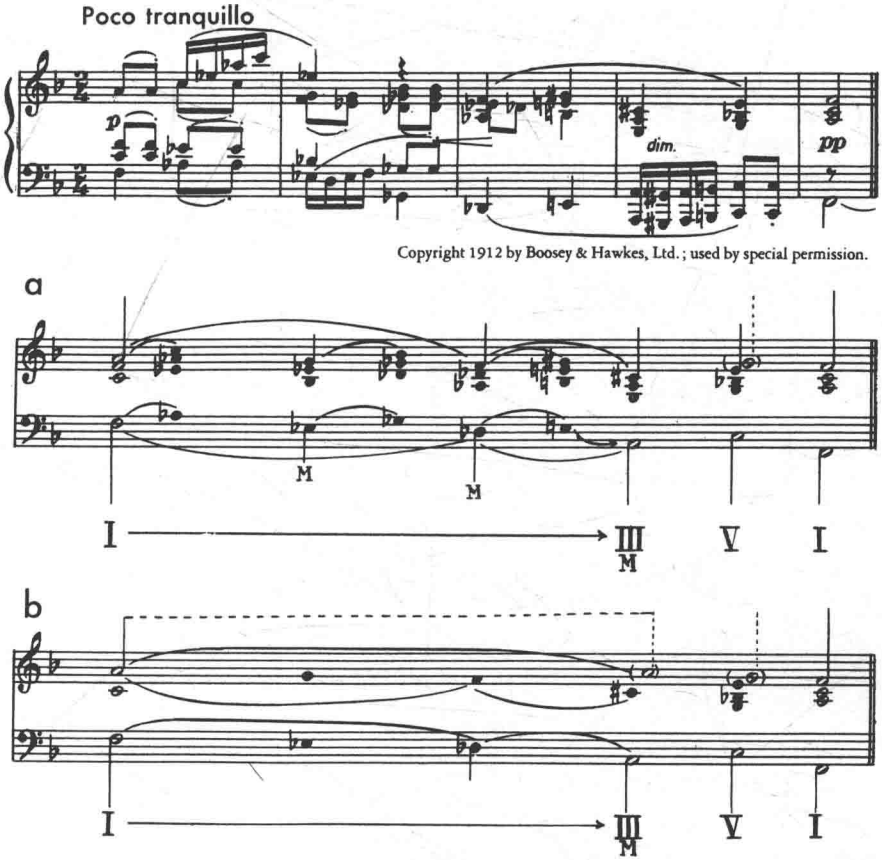


Copyright 1912 by Boosey & Hawkes, Ltd.; used by special permission.



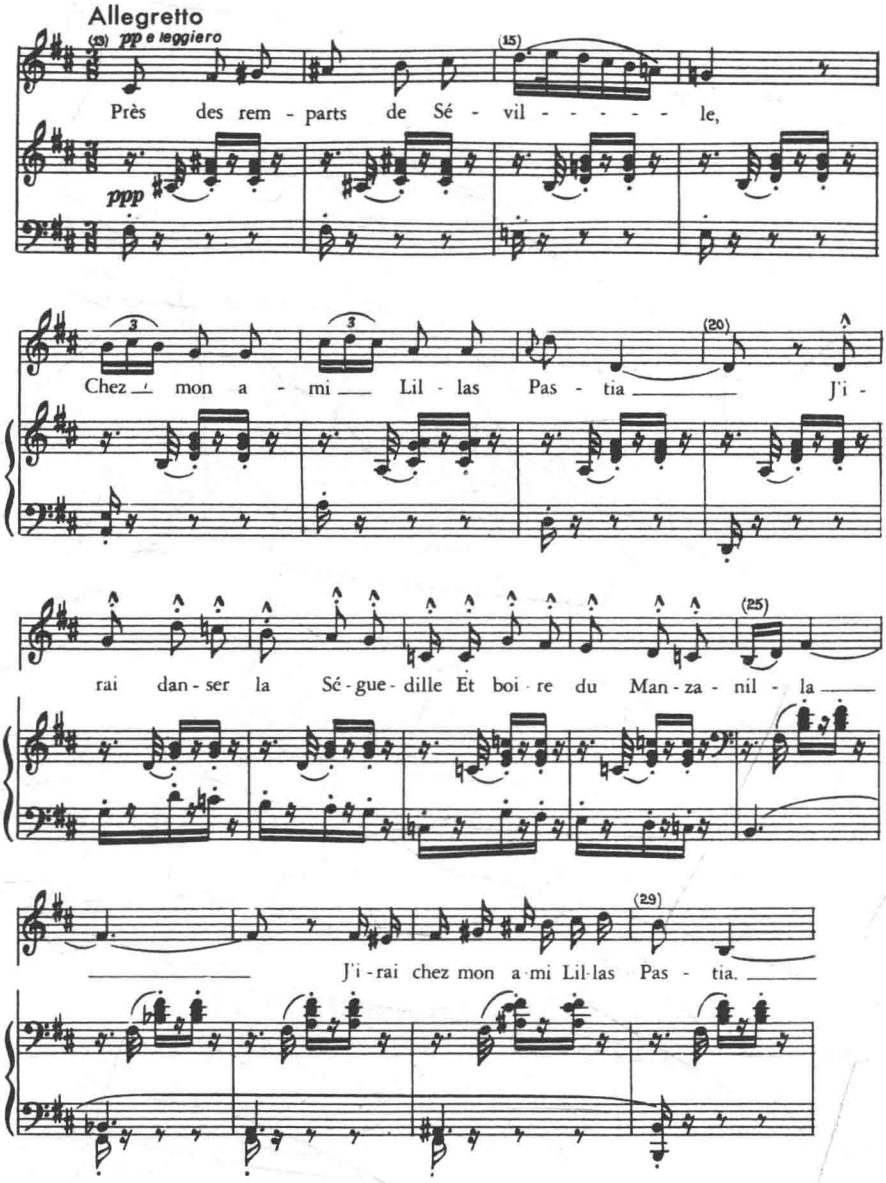
第二片断取自同一五重奏的后一乐段，表明一个 Ⅰ-Ⅲ-Ⅴ-Ⅰ 进行的迷人而诙谐的延长，微妙地使用混合体及装饰和弦。（例 407）

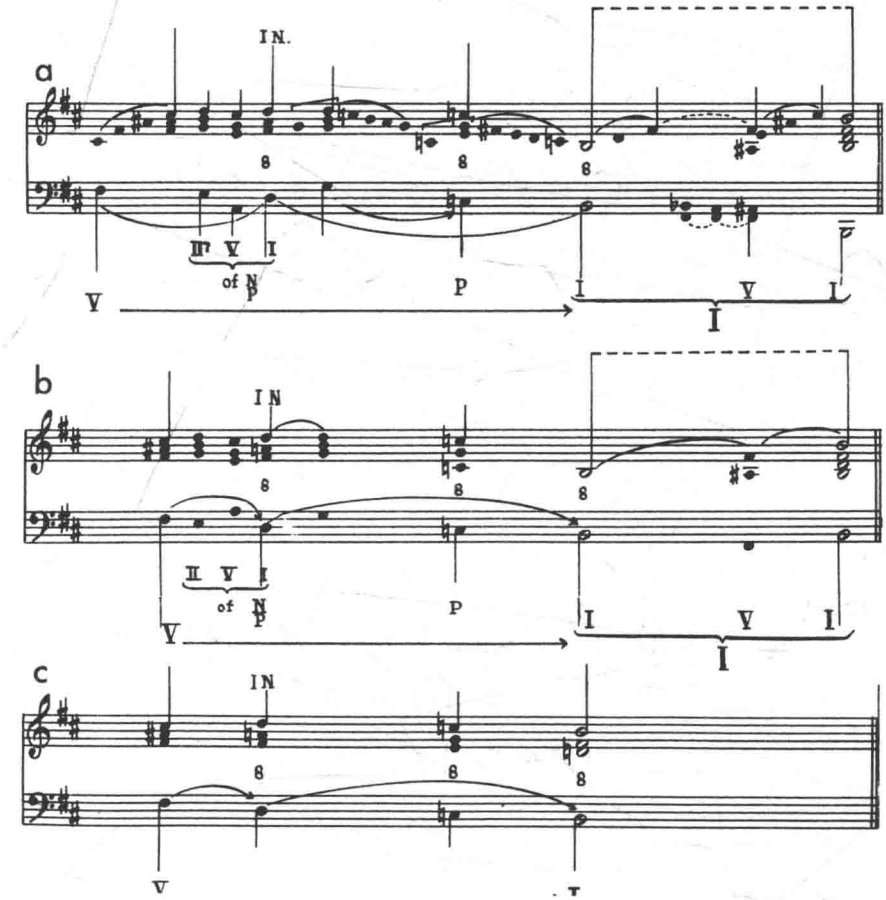
例 407



文献中许多作品开始于延长属和弦或不完全和声进行，以作为主和弦的延长。这里鼓励学生在第六章出现的例子以前去寻找补充与更复杂的例子。特别漂亮的例子是比才歌剧《卡门》中“塞吉第亚舞曲”的开始乐段（例 408）。这里特别有趣的是从延长的属和弦到主和弦的逐步运动。事实上，这运动艺术地停止在“误导”的 D 上，随后进行到 G 大和弦及 C 大和弦运动上。所有这些加强了调性紧张度，并在热情洋溢地肯定主和弦时找到其解决。（第 25~29 小节）在它对真正调性的顽皮阻碍之中，整个乐段出色地表现了卡门在这特定时刻的情调。

例 408

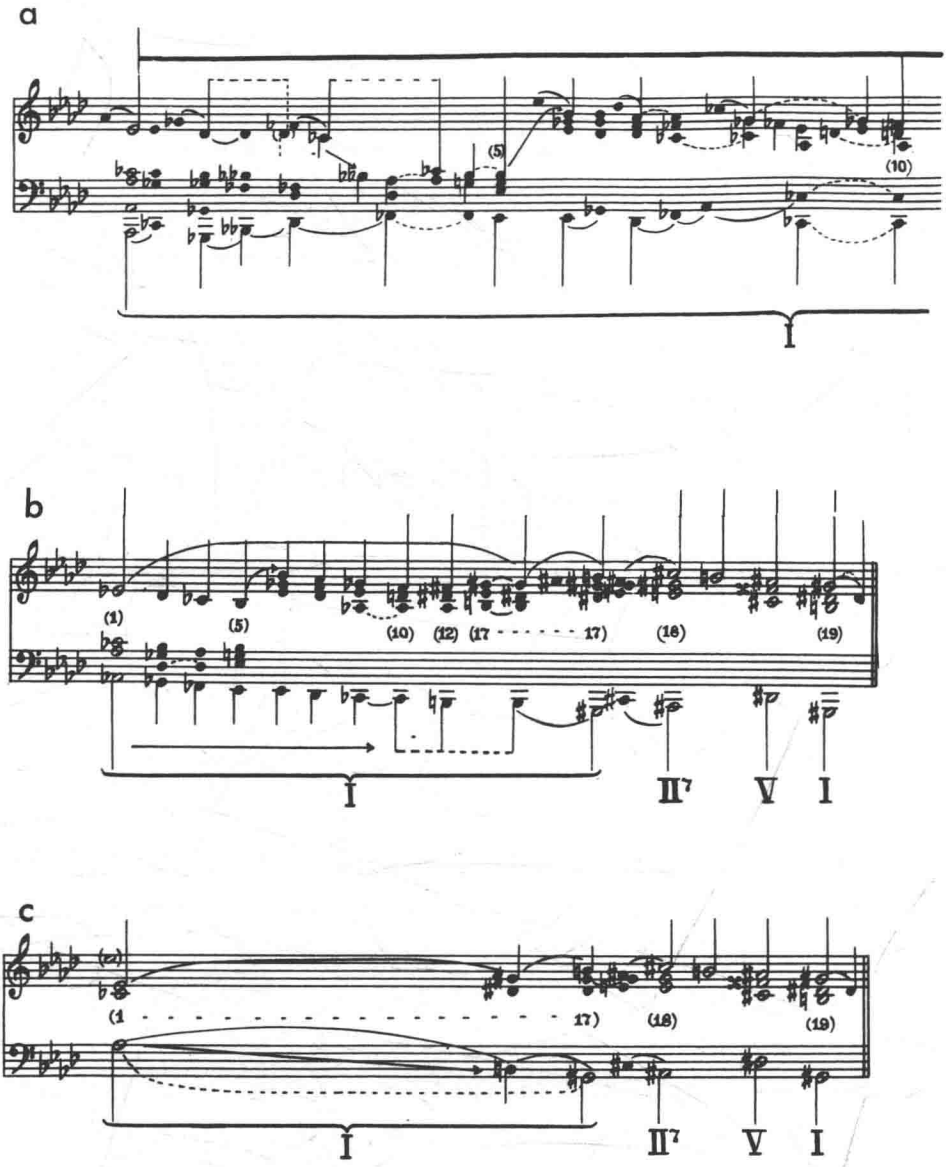

Allegretto
(13) pp e leggiero
(15)
Près des rem - parts de Sé - vil - - - - - le,
ppp
(20)
Chez mon a - mi Lil - las Pas - tia J'i -
rai dan - ser la Sé - gue - dille Et boi - re du Man - za - nil - la
(25)
(29)
J'i - rai chez mon a - mi Lil - las Pas - tia.



在下例肖邦《波洛奈兹幻想曲》的开始乐段中，调性贯串性的获得方式是令人惊异的。在其复杂性中，它以极其浓缩的方式显示出作曲家晚期作品中的精练文雅与雄深宽广（例 409）。真正波洛奈兹的主题开始于第 24 小节。在第 26~27 小节中（见图 e）可听到动机特色的下行八度分成五度加四度。第 24~27 小节传达了同时结束与开始的印象。事实上不仅是真正波洛奈兹的开始，也是开始于第 1 小节的大型引子的结束。这引子含有难以置信的音乐独创性。上述的八度下行不仅在所有 27 小节的旋律轮廓中，也在第 1~19 小节之间的主要延长中先现（比较图 d 的 3 个括弧）。因此就引入并准备了波洛奈兹的主题。

只在读者明确这些复杂的平行现象以后，才能进到图 b、c，它们将首 19 小节作为一个单独结构单元处理。这单元将 I 的狂想式延长与从 ♭E

例 409



a cont'd

(12) (14) (15) (17 - - - - 17) (18) (19)

II V I

d

(1 - 17) (18) (19) (21) (22) (24) (26) (27)

I II V I

II^6 phr.

I IV V I

e

(26) (27)

f

I III^6_5 V I

七度上行到♭D(♯C)的上声部运动组合起来,表示出Ⅰ到Ⅱ进行的润饰扩展。图a最后表示细节的延长,给出这幻想而大胆调性概念的乐思。

学生会认识到我们的读法将♭E音解释为上声部第一个结构音。制作一个从♭A开始的上声部图(见图f)会有启发。将可发现虽然形成了声部进行及和声的连续,它与主题及动机构思之间很难有什么关系。这样,前19小节的引子及准备性质,在首次听取就可强烈感觉到,但通过这种读法却得不到解释。

二、对位延长与旋律的发展

1. 延长的对位

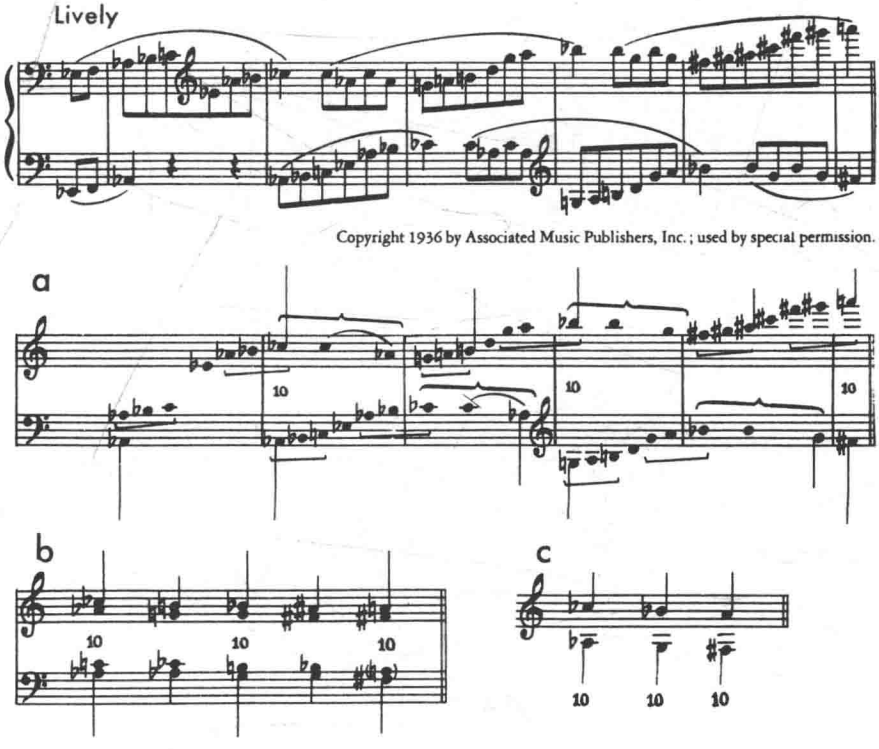
学生应继续进行研究第五章中关于未延长与已延长的对位之间的区别。已经先后讨论过的许多例子可给他充分机会来研究广阔领域的延长对位。其中半音对位(第六章所介绍的)是一个方面。现应从文献中找寻补充例子并分析其配置以便观察这种延长的对位概念的若干巨大可能性。

a "独立"声部进行

在发展延长的对位过程中出现各种不协和声部进行的可能性。这常称为"独立或线性声部进行",尤其在20世纪音乐方面;据称(我们相信这是错误的)这种不同的对位类型只在纯学院价值的福克斯方法基础上起作用,因此已经过时了。若干"独立"技巧已在第五章指出,表明它们作为直接或未延长对位配置的延长是完全合乎逻辑的,它在经过句的背景中徘徊并决定声部进行的方向。也表明这种和弦延长技巧能使声部进行有更大自由及灵活性。并且,遇到了延长对位的主要技巧之一,音的移动或移位。也强调了声部进行方向明确能使单个声部有更大的个性而不会干扰基本,未延长对位进行最重要的连续性。由于20世纪进一步扩展了延长的这些内在可能性。现将转到这时期的各种例子。第一个片段选自兴德米特《第二钢琴奏鸣曲》第二乐章的经过句(例410)。

此例中声部进行显示出十度运动极有趣的卡农延长。十度进行又进一步被音域转移所延长。"独立式线形"声部进行这术语对于这种对位写作似是很使人弄错与矛盾的,因为所有的音的功能是直接声部进行的延长,也即:对所有声部都有共同目的的声部进行。肯定在本世纪进程中协和与不协和的概念已发生了剧烈变化。协和与不协和之间的区别已被不

例 410



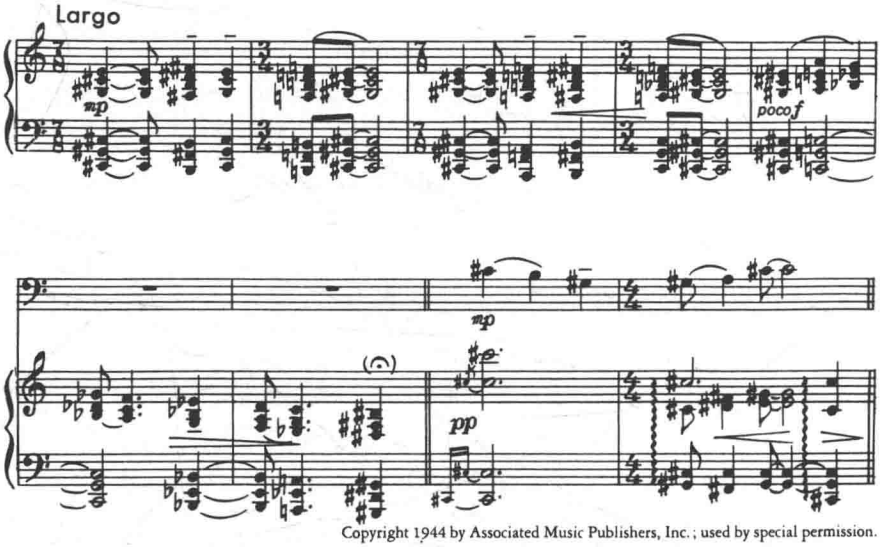
协和弦紧张度大小之间的区别所代替。但这决不排除直接与延长对位的可能性。连续的力量以及首先是未延长的声部进行的灵活性使作曲家传达音乐方向而不顾所有迂回。变化及不协和音的冲突，这是 18、19 世纪音乐所未知的。

现代音乐惯用语极为多变，下面是一个既具对比又独具风格表现的例子，引用的是 B. 马尔蒂努[①]《第二大提琴奏鸣曲》第二乐章富于表现力的开始。它表明大大增加了邻音及装饰运动，反映了今天声部进行的一个特性侧面。例 411 虽然图谱可提供必要的解释，仍可将读者注意力拉到逐渐发展的邻音运动，♯E 高潮进入以后是有表现力的旋律延长。

下面是选自科普兰《我们的城市》中的一例（钢琴小品三首作品 1 号，第 17~26 小节）使用了所谓的复合和弦，这使我们洞悉了强烈影响对位配置的具体当代惯用语。例 412 的经过句开端，作为准倚音的下属和弦与主

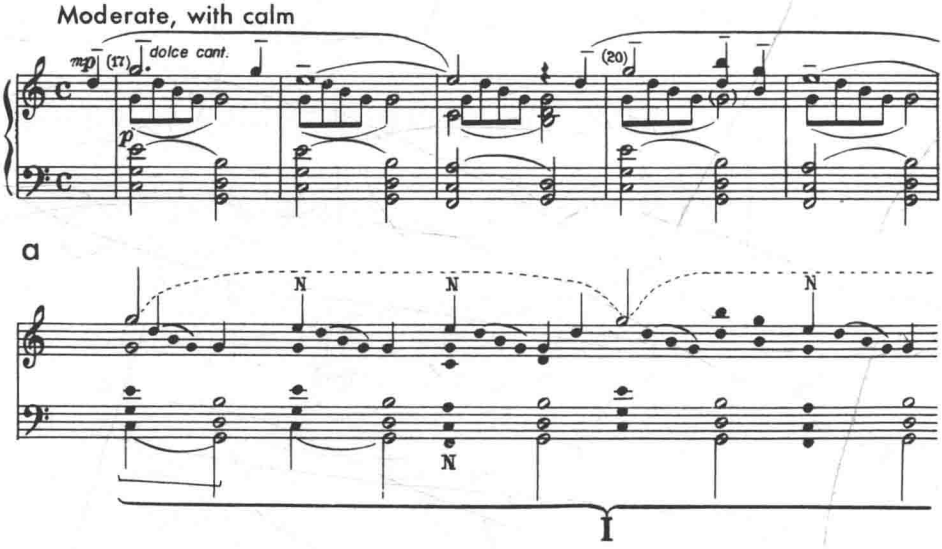
① B.马尔蒂努（Bohuslav Martinu，1890~1959），捷克作曲家，苏克Suk及卢色尔Roussel的学生。

例 411



Copyright 1944 by Associated Music Publishers, Inc.; used by special permission.

例 412



a

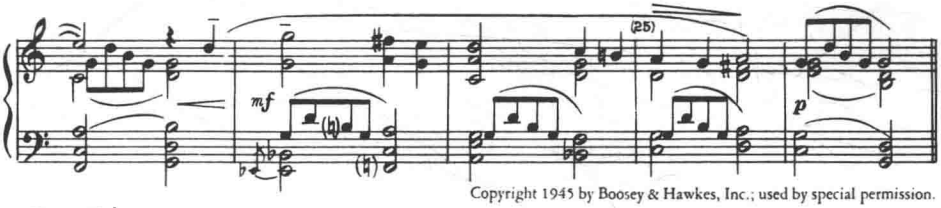
N N N N N N N

I → V I

b

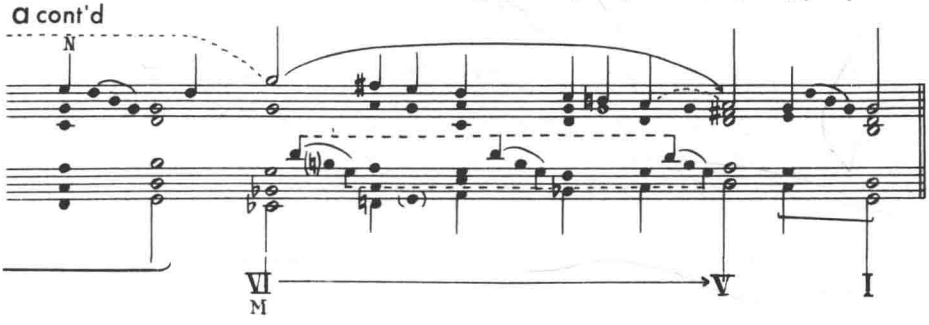
N

I → V I



Copyright 1945 by Boosey & Hawkes, Inc.; used by special permission.

a cont'd



和弦 G 和弦一起出现。在第 19 小节，F 和弦形成和弦基础，但下属与主和弦同时响起。用更好的术语来代替的话我们将使用复合和弦这名称，虽然并不认为准确或有象征性。因为建筑在低音上的和弦总比较强，并且低音及其和弦决定了整个和弦音乐的和弦语法状态。这样只有当两个（在这例中是 3 个）和弦以同等条件混合时，复合和弦才是适当的命名。这似乎难有可能。尽管如此，仍将暂时使用此术语，因此可将第 19 小节的第一和弦标为 F-复合和弦。图中指出这类和弦的对位用法不仅影响第 17~22 小节的邻音运动，也影响到第 23、24、25 小节的有趣声部进行。Ⅵ与Ⅴ之间清晰的外声部运动方向创作了并令人信服地决定了这些小节的不协和声部进行。

和以前一样，和弦延长构成许多类型现代音乐的伟大组织力量。两个相当短的例子可作为初步例证。例如伯纳德 · 瓦格纳尔[①]《恰空舞曲》主题的明确定向声部进行表现了 D 和弦，并使不协和音完全合乎逻辑（例 413）。对这些和弦定名是无效的，如图所示它们的意义来自 D 和弦四周及其内部的定向有机运动。有趣的是图 c 所指出的旋律平行现象，表明逐步趋近于 D，它最后出现在第 3 小节，构成了移到上声部区的内声部音。

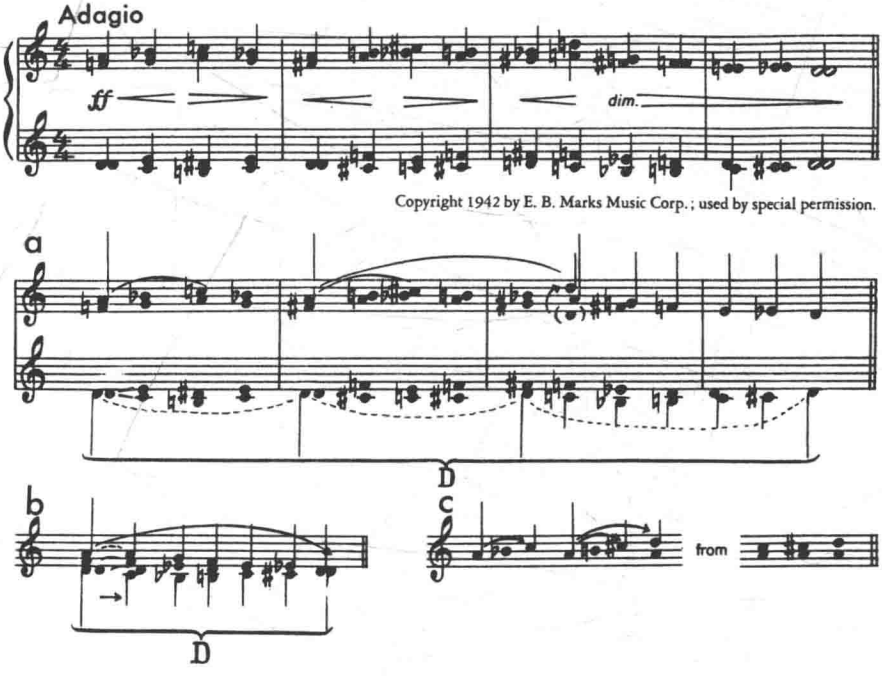
第二例取自马尔蒂努《第二小提琴奏鸣曲》的慢乐章（例 414）。外声部的选择很大程度决定了内声部声部进行及其所产生的和弦。进行表明内声部 ♭B 音移到上声部又以大三度进行回到内声部 ♭B 同时旋律音 F 保持其结构值。低音 G 也派生自内声部 ♭B 并按下行小三度进行直到停留在内声部区为止。接着而来的对位就只能在 G 及 ♭B 之间造成三和弦；另两个外声部不能形成三和弦。合乎逻辑地造成了复合和弦，为了风格统一，G 上的和弦也出现为复合和弦。

在这两例中三和弦用新的声部进行技巧延长，现在要提到当代音乐杰出的革命成就之一，不协和和弦，尤其是复合和弦的对位延长。这种发展似乎与法国印象派一同开始，开辟了新而深远的可能性。它们对音乐未来发展的充分意义只能逐步评价。

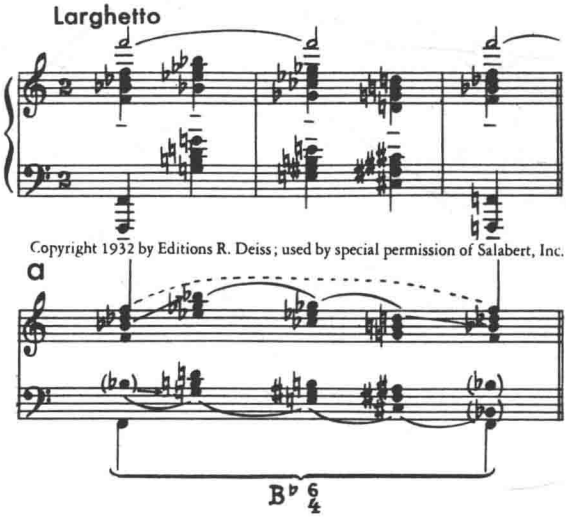
第一个片断是拉威尔《水之嬉戏》的开始。例 415 三和弦作为结构及延长的结构因素被七和弦与变和弦所取代，整个乐段是典型法国印象派风格，旋律线虽然存在却被器乐音型化及对位和弦的进行所掩盖。值得一提的是第 4 小节变和弦被邻音 C、A、♭F、♮D 所装饰（见图 e）。基于这种新获得（不协和弦的延长），复合和弦内的对位运动成为真正的可能，如下面科普兰与斯特拉文斯基的例子所示。

① 瓦格纳尔（Bernard Wagenaar，1894~1971），20世纪荷兰作曲家，后定居美国。

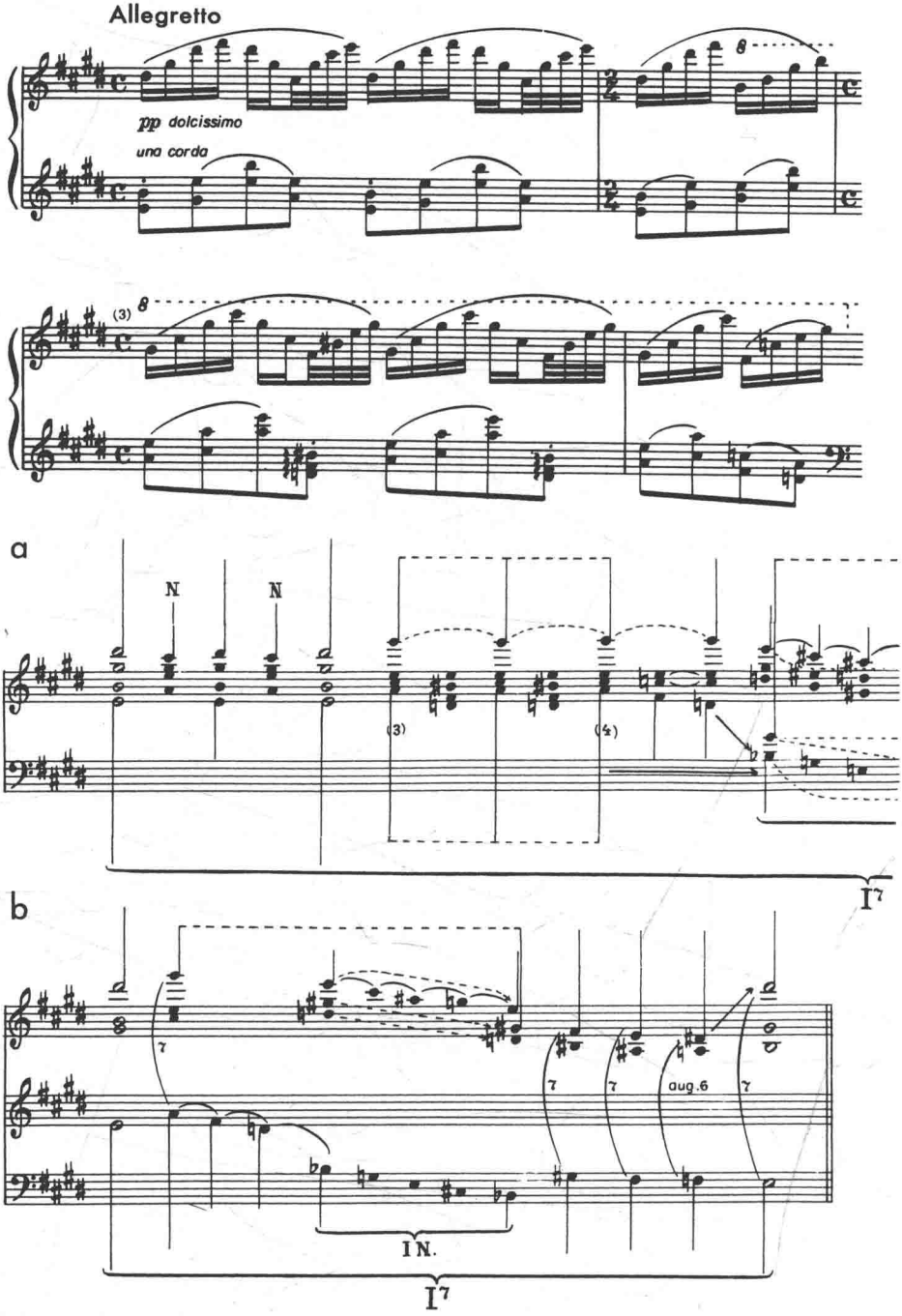
例 413


Adagio
ff
dim.
Copyright 1942 by E. B. Marks Music Corp.; used by special permission.
a
D
b
D
c
from

例 414


Larghetto
Copyright 1932 by Editions R. Deiss; used by special permission of Salabert, Inc.
a
B♭ 6/4

例 415


Allegretto
pp dolcissimo
una corda
a
N
N
(3)
(4)
I7
b
7
7
7
aug.6
7
IN.
I7

espr.

pp

a cont'd

of I.N.

c

I N.

I^7

d

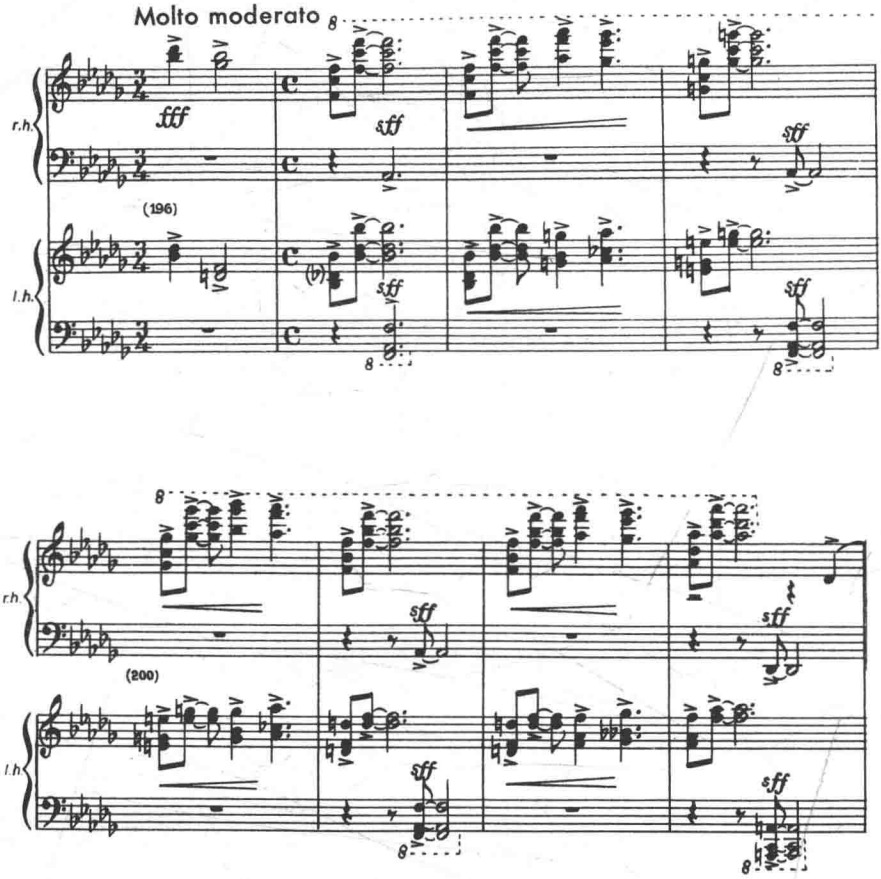
I^7

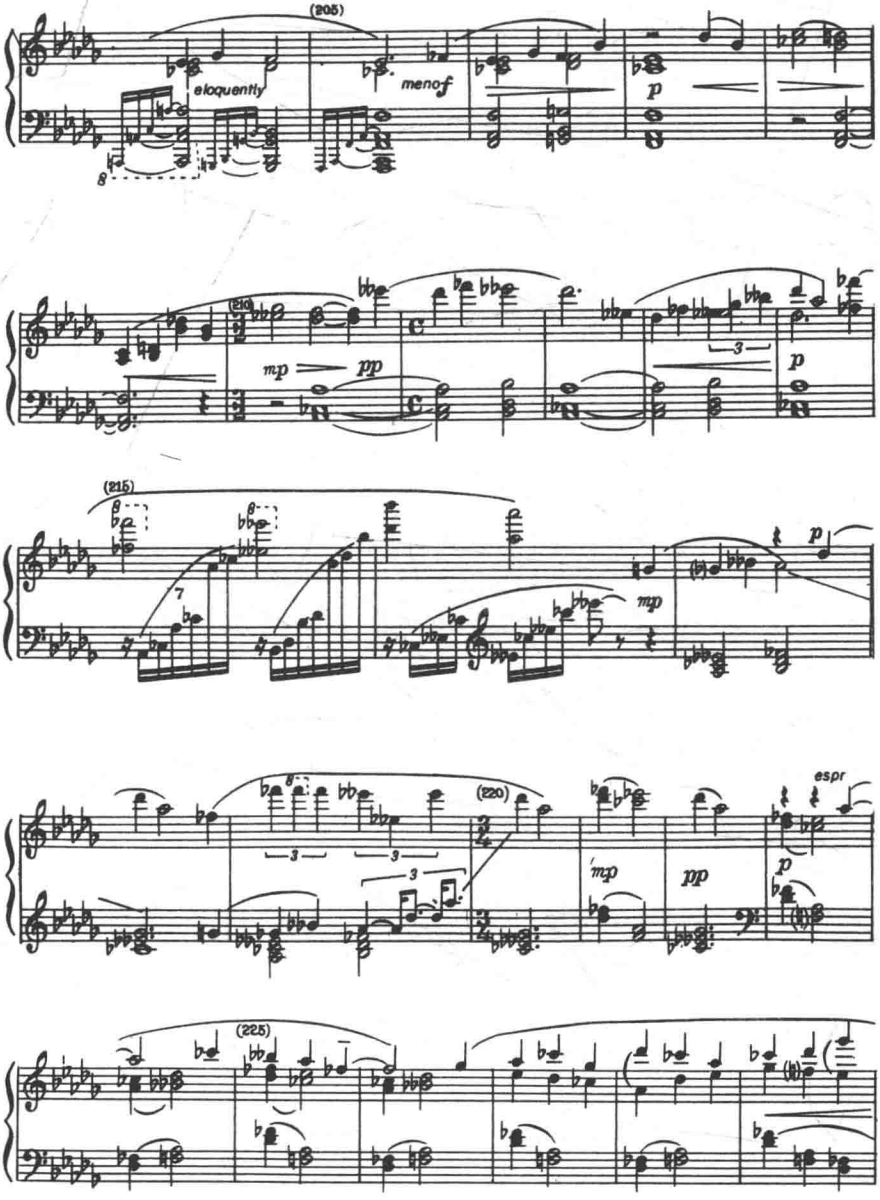
e

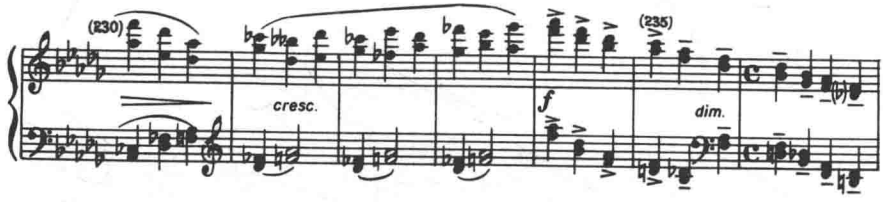
with neighbor notes: C♮ A F♯ D♮ C♮

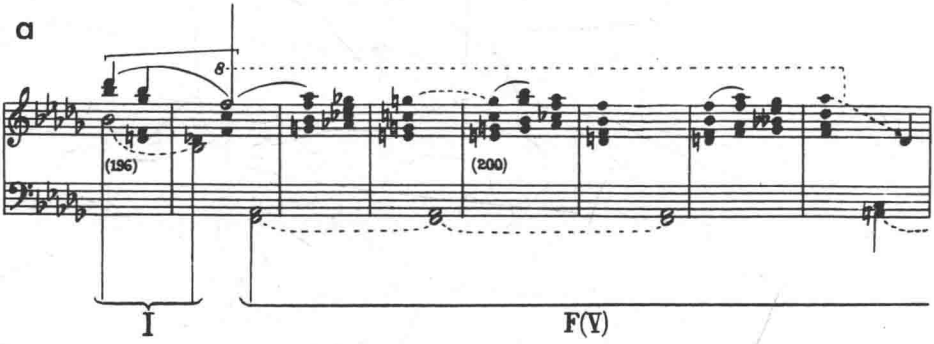
下面是科普兰《钢琴奏鸣曲》第一乐章的最后。在例416我们的注意力将聚焦于F复合和弦的延长上，这个和弦包括了♭B主和弦轮廓，它实际上统治了整个乐段(见图d)。低音从F走到内声部♭D音，上声部从F进入内声部C音(见图c、b)。复合和弦的特点是C与♭D可被看做是F和弦的合法内声部音，应认识结构音♭B和弦也是复合和弦转而有F和弦的轮廓，从和弦语法来看具有了主、属和弦的融合。虽然在低音上发生了结构I-V-I进行，但是这复合和弦与主和弦及准属和弦包括了同样音的事实使我们将V置于括弧之内。

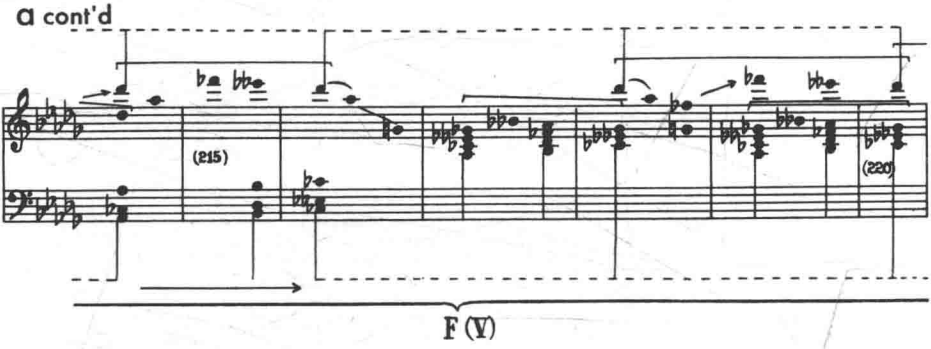
例416

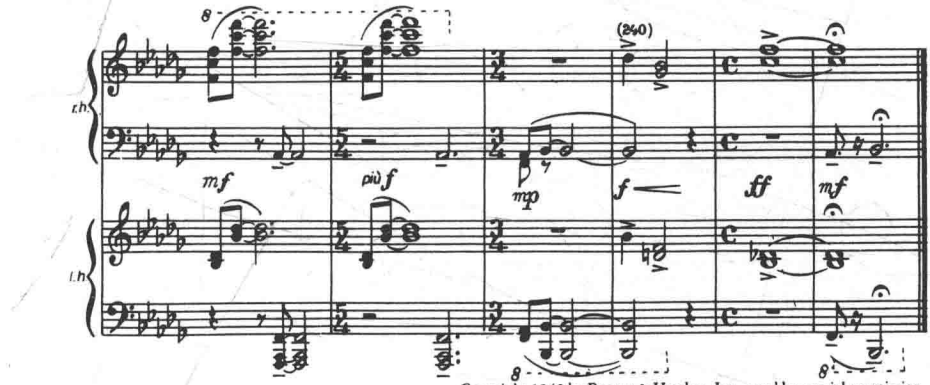



(205)
eloquently
meno f
p
(210)
mp
pp
p
(215)
mp
p
(220)
espr
mp
pp
p
(225)

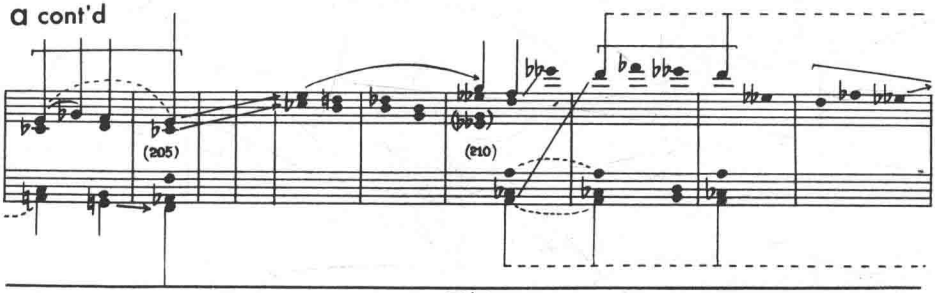

(230)
cresc.
f
(235)
dim.


a
8
(196)
(200)
I
F(V)

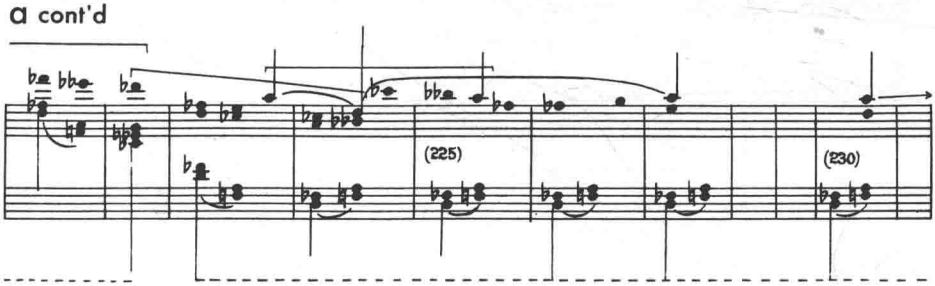

a cont'd
(215)
(220)
F (V)



Copyright 1942 by Boosey & Hawkes, Inc.; used by special permission.



F(V)



F(V)

a cont'd

(235) (237) (242)

F(V) I

b

(197) (205) (210) (214) (216) (223) (237)

F (V)
polychord

c

(196) (197) (237) (242)

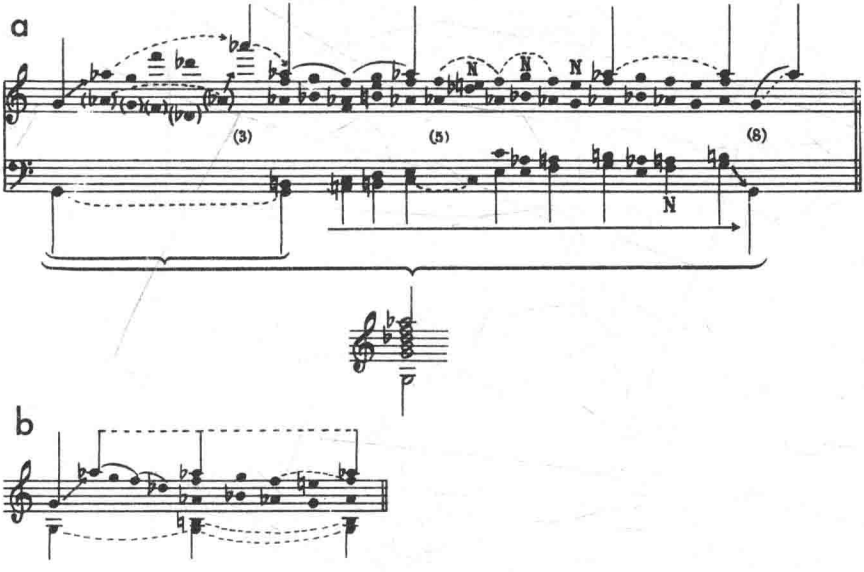
I F(V) I
polychord

d

(197-237)

最后请读者关注斯特拉文斯基《三乐章交响曲》的开始诸小节。[①]通过图谱可明确 G 复合和弦的延长与♭D 和弦是作为融合的附属和弦。(例 417)

例 417

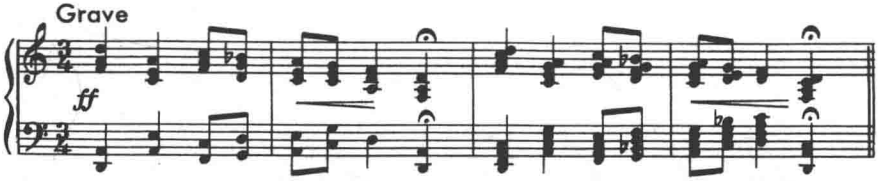


b. 色彩和弦

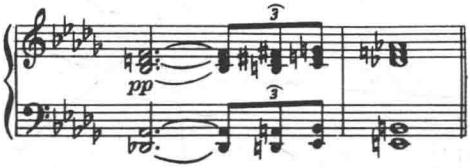
第五章中曾提到对位和弦、旋律强调和弦,它在效果上构成了色彩和弦,因为它的功能就是对旋律或总的配置给以色彩强调。可能会出现这样问题,即现代音乐中某些和弦结构例如复合和弦,并非出于创造肯定的色彩这一愿望的。我们不可否认色彩在复合和弦及其他不协和弦手法中所起的作用。但文献证明我们必须要在这两种和弦之间作区分,一种是其唯一功能是提供色彩的和弦,另一种是附加有色彩效果的声部进行或结构功能的和弦。纯色彩和弦出现在下面巴托克及施特劳斯两例中。例 418、419 中巴托克将乐句建筑在三和弦上,并用七和弦与九和弦来配同样旋律。这些和弦肯定只为色彩而选用。这点也适用于施特劳斯例子中的复合和弦效果。这种和弦既非声部进行的结果也非作为延长目的而用的对位。另一方面,前面所引的科普兰、斯特拉文斯基与马尔蒂努例中的复合和弦则在其色彩效果之外,是声部进行,风格及模式的组成部分。这些和弦代表基本和弦或由声部进行造成的和弦。

① 在它与第一乐章大乐段的关系上，将再回到此例，见例472。

例 418



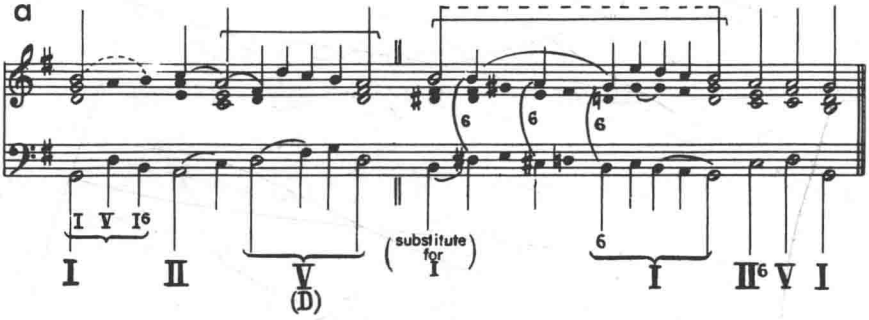
例 419



Copyright 1908 by Boosey & Hawkes, Ltd.; used by special permission.

这种色彩和弦的区别多多少少在第六章结尾前的相关例中可以见到。每当下中音和弦变成经过和弦时，如例 390、391，功能用法遮盖了色彩，这种色彩仅仅代表一种附加的效果。但若Ⅵ代替了结构Ⅰ，色彩效果与丰富模式的艺术目的对于作曲家而言似乎是自觉的。这方面可见贝多芬 G 大调钢琴协奏曲开始的主题，它在整个文献中是最具魅力的一个“替代”例子（例 420）。整个经过句是最有想象力的阻碍延长。开始于 B 大和弦的后阻碍乐段大胆地代替了主和弦。此外这后阻碍乐段引入极有趣的旋律平行现象，它以高一音级上的前阻碍乐段的结尾为扩大形式，见括弧所概括部位。

例 420



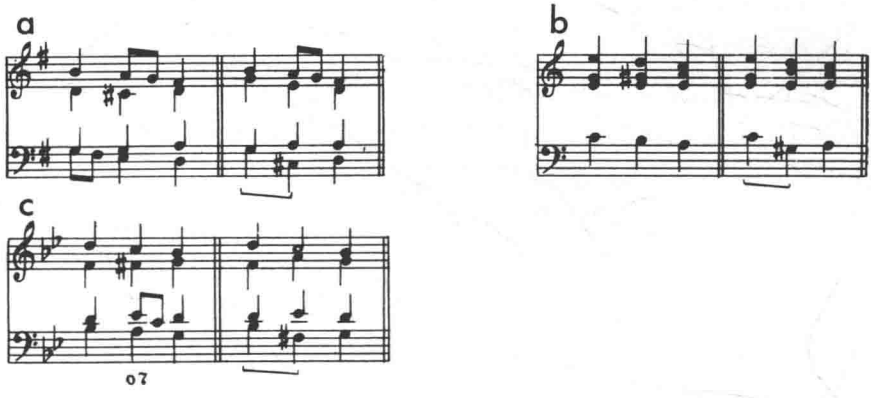
c. “和声”对位

“和声对位”是一个含义模糊的术语。当然常出现有若干和声含义的对位配置。例如可回忆韦伯《自由射手》序曲的经过句(例 335),可见对位和弦延长被和声要素所丰富。但即使此句中有肯定的和声影响,术语“和声对位”仍令人误解。因为事实上是对位的配置,和声只是一个影响因素。对位给单个和弦以表情决不会使声部进行本身从属于和声的影响(如韦伯的经过句)。可以表现这种影响或不表现,这点我们已有充分领会了。

如果将术语改成“和弦对位”或许会更符合逻辑,它意味着对位在一个和弦内移动或甚至是两个不同和弦间的对位运动。但是即便是最迥异风格与时期的音乐都表明对位在协和或不协和和弦内,甚至在和弦之间移动,即使这较准确的术语也是多余的。

在结束该主题的讨论之前,让我们观察一个简单类型的延长,在本文中值得特别注意。(例 421)这种进行学生当然是熟悉的。直接与延长的各例并置在一起表明减五度或减四度的延长结果,因此并非纯对位或直接对位。a 及 b 中低音的跳进抵销了外声部的级进经过运动。适当地暗示了一定的和声影响。c 中的延长只有对位意义因为减七和弦无疑是对位和弦。

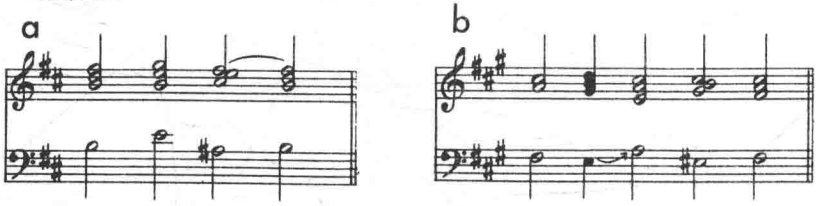
例 421



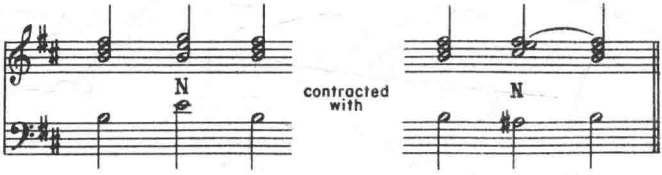
尽管如此,所有各例会被传统理论不加区分地分类为和声进行。减七和弦被承认为属和弦的代替,因此是“和声的”表现。增减音程常被认为属于“自由”或“和声”对位。

同一概念无疑也能用于下列进行。(例 422)然而,经过这几个章节我们认识到五度的基本和声关系只在属和弦是根音位置时才能肯定自己。使用第一转位(除非作为应用属和弦功能)仍剥夺了和声意义的进行,并与低音的邻音运动强调了其对位性质。因此将两种进行都解释为对位进行,第二个用应用属和弦来丰富。第一个构成了两个邻音运动及所产生的和弦压缩。(例 423)

例 422



例 423



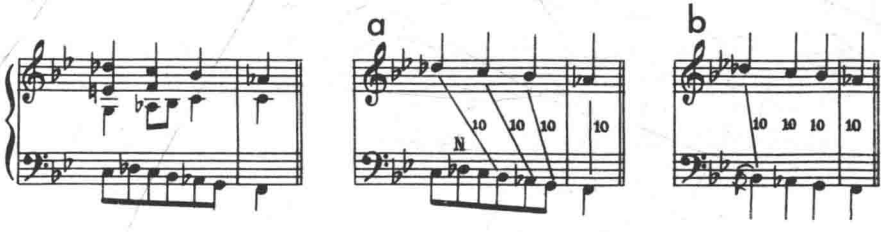
d. 八度及五度

平行五、八度问题在几个世纪以来的调性音乐发展中一直存在。它不仅占据了音乐家与理论家的心灵也包括大的作曲家,例如已在第三章提及的勃拉姆斯。在此我们不能详尽探究声部进行原则的历史。但隐约可见该原则提出的三个阶段以及不同的处理方法。首先在 14 世纪以前的某时期中,平行五、八度是被使用的或至少被认为是对位进行的一种自然形式。约在 15 世纪以后,该进行被认为是错误的声部进行;侵犯该“原则”被认为是特例。但相当一段时间内,许多人发现这条原则是过时的学院规则,在 19 世纪末越来越多人认为,这种犯规是可以接受的;五、八度的规则只在学习 16 世纪对位或“严格”对位时才被接受。

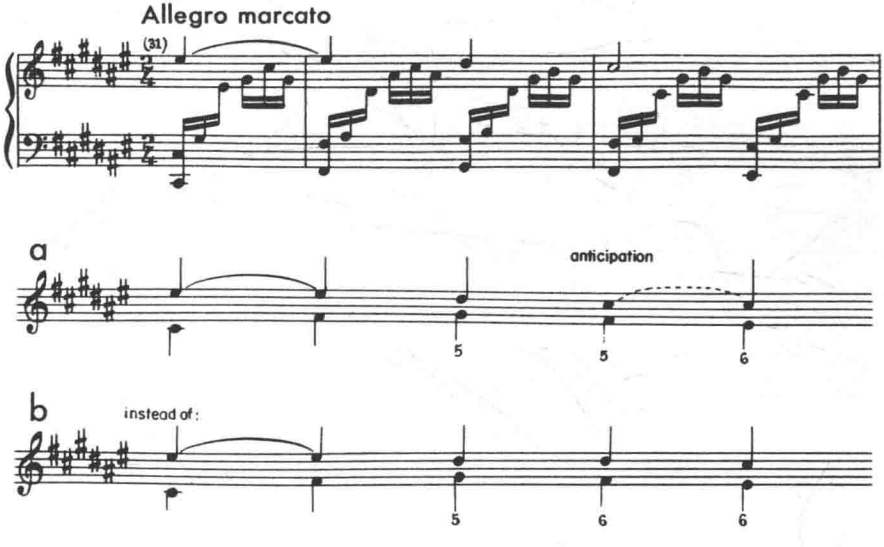
对学生来说并不惊奇,这声部进行的问题应在结构及延长的基础上来探讨。结构听觉的成果之一是承认延长派生的音程与构成基本对位方向的音程之间的差异。这意味着延长造成许多音程与和弦,不需要应用纯对位

原则。因此认为那些偏离规则的若干平行五、八度是“令人误解”的延长音程，并不代表未延长声部进行的音程。下面是两个短例（例 424、425）。第一经过句中延长八度的技巧被称为音的移位，这已在第五章中提过。第二例的五度由旋律音 ♯C 的先现造成。

例 424

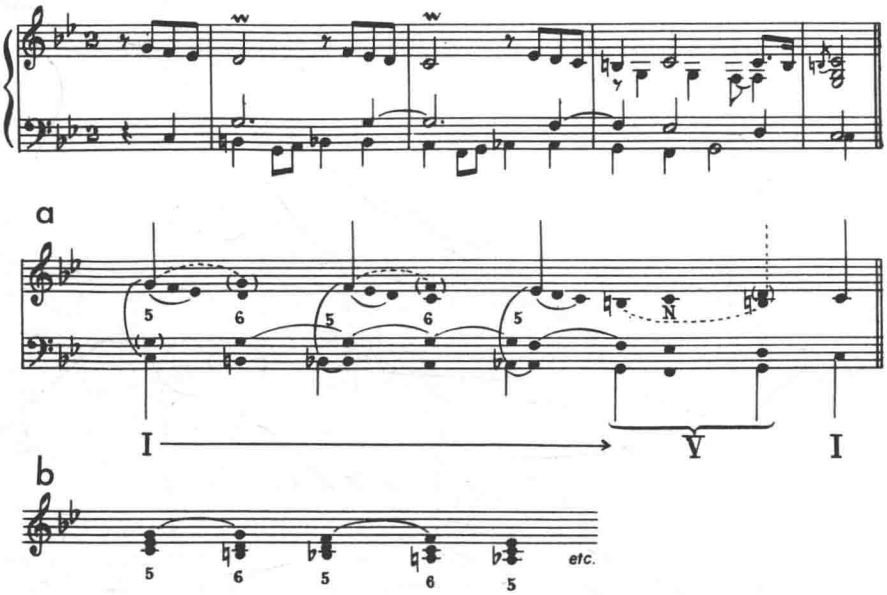


例 425

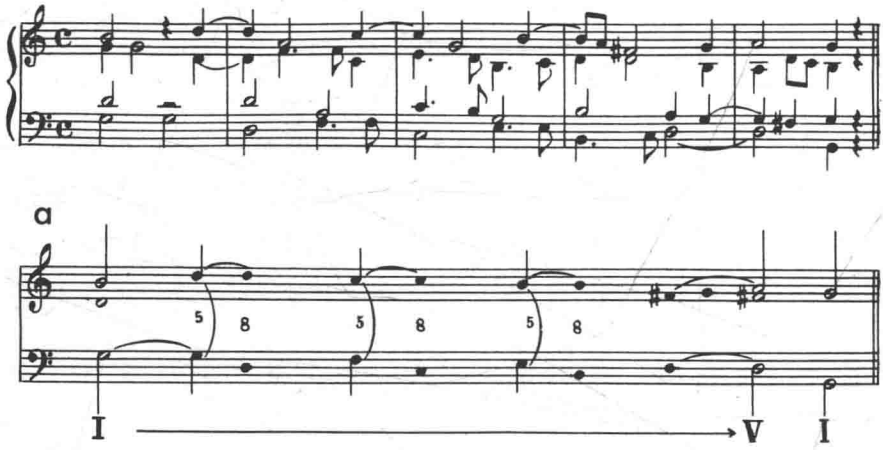


但学生不应忽视文献中使用的各种技巧，例如插入声部进行和弦（见第五章）及 5–6 或 5–8 技巧来避免可能来临的平行五、八度的经过句。后面这些技巧可在下列经过句中见到（例 426、427）。

例 426



例 427



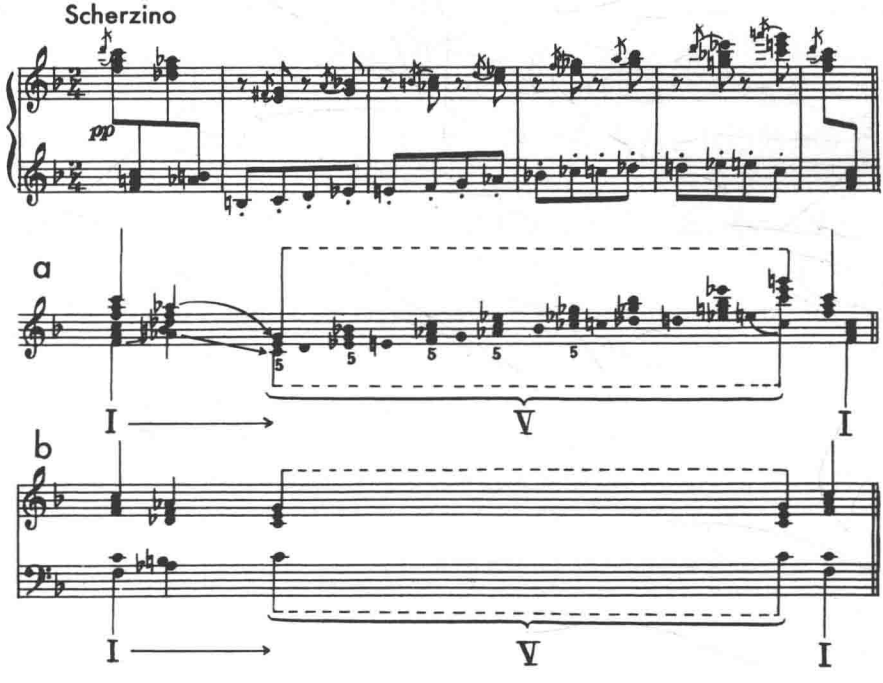
现来看 19 世纪音乐段落中的平行五度，这决不与要求避免它们的纯对位原则相矛盾。必须始终记住纯对位概念，如术语“纯”所指，是关于基本及直接的声部进行，与其他作曲要素如和声、半音阶法、音的移位延长同和弦延长等相独立开来。这种对位概念中，五度定调的性质强烈到使人感觉

到连续五度阻碍了对位的最大特点——流畅运动。

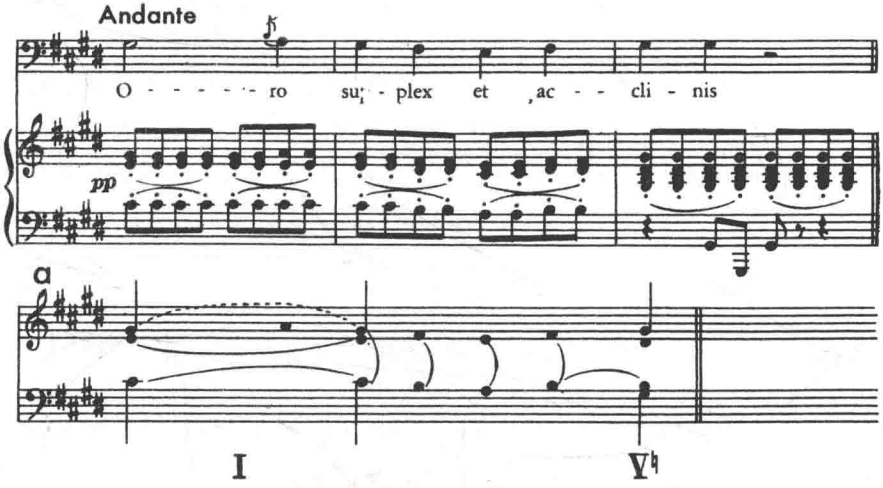
如果其他要素与直接未延长的声部进行相结合，有些就会抵销或被代替。例如由和声进行或和弦延长所规定的确定骨架，克服了平行五度的稳定性质。让我们回顾例357，♯C小和弦内总的运动(形式是Ⅰ-Ⅴ-Ⅰ和声延长)，特别是Ⅴ到Ⅰ肯定而明确的进行，使得许多五度运动丧失其基本性质。此外听觉感受到的是压缩的5-6进行的结果，纯对位不受和声、和弦延长或压缩的影响；因此，肖邦的五度不是纯对位的五度，基本上属于延长的对位，通过这些音乐建构的外加因素而成为可能。

这方面可引用穆索尔斯基《图画展览会》的一个经过句。(例428)这些五度不是基本声部进行的五度。此外，其作用是一种叠置以取得特别需要的音响。另外合适的例子还如威尔第《安魂曲》中的一个著名经过句。(例429)代替了在持续音上用三度来叠置装饰音♯F-E-♯F，而将低五度作平行运动作为一种叠置，模仿中世纪音乐的声部进行效果。

例428



例 429



约从 19 世纪末始,平行五、八度问题不再出现。例如在印象派音乐中平行五度是一种需要的进行(见德彪西与拉威尔)。这种声部进行原则的原有意义开始丧失或被有意否认,五度出现在结构及延长进行中。

2. 通过内声部模进叠置的音域转移

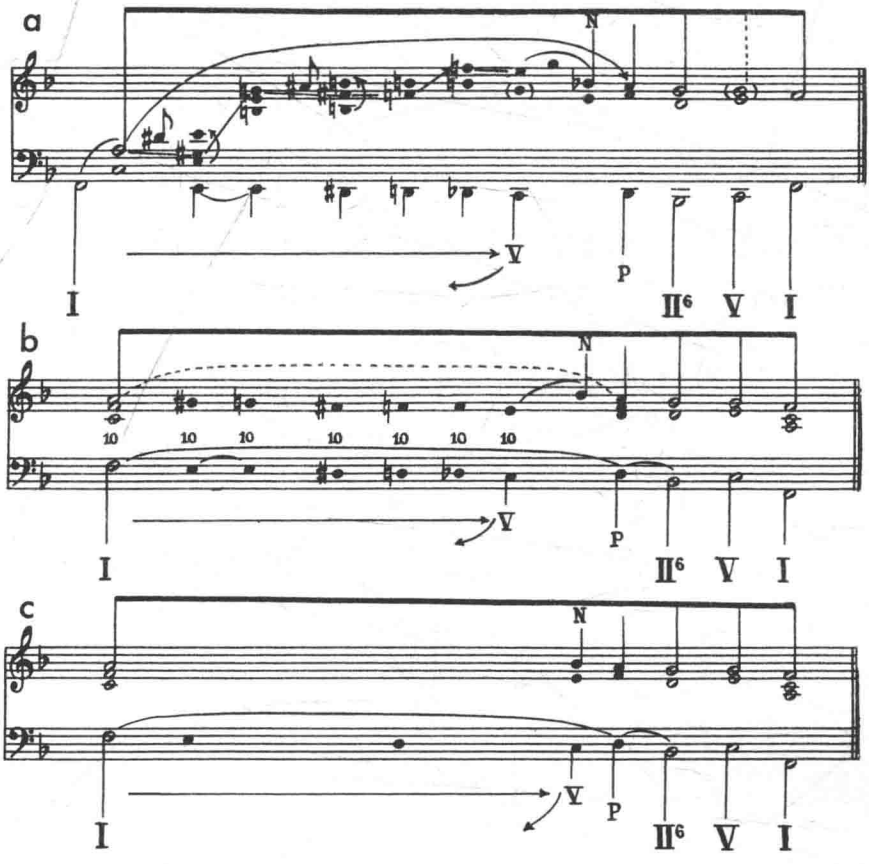
在各种例子中已遇到音域转移,并已说明旋律延长可通过内声部的叠置来获得。在造成有趣并有表现力的延长中两种类型可以合作。

《华尔斯坦》奏鸣曲末乐章的引子构成极有表现力的例子。(例 430)图 b 指出没有音域转移的声部进行,也即十度的运动。旋律在到达 D 小经过和弦之前进入属七和弦(第 6 小节)的内声部 E,图 a 表明音域转移如何影响这进入内声部的运动以及如何应用模进叠置以便推进上声部结构音之间音域变换的广阔构思变化。在这几乎是宣叙调风格中有表情地使用休止与模进技巧,大大促进最后解决的调性张力感。

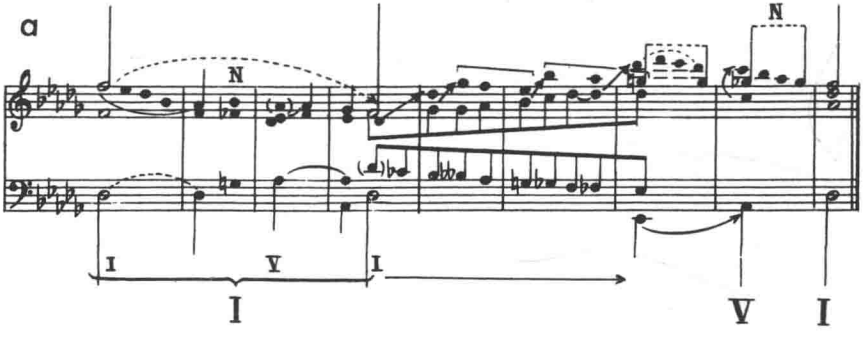
另一例是肖邦《第一波洛奈兹》稍慢板的开始。(例 431)图谱表明在第 2~8 小节之间,四声部提供了有趣的对位织体、低音从 ♭D 到 ♭E(应用属和弦),次中音从 ♭D 到 ♭E(七度下行代替二度上行),中音从 F 开始上行六度到 ♭D(代替下行三度),最后通过内声部叠置造成音域转移获得有表现力的旋律上声部。

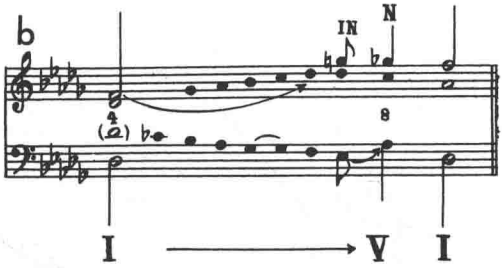
现要求学生回顾第一部分的Ⅷ,这种音域转移出现在大型乐段中。

例 430


a
N
V
P
I
II6
V
I
b
N
10
10
10
10
10
10
10
V
P
I
II6
V
I
c
N
V
P
I
II6
V
I

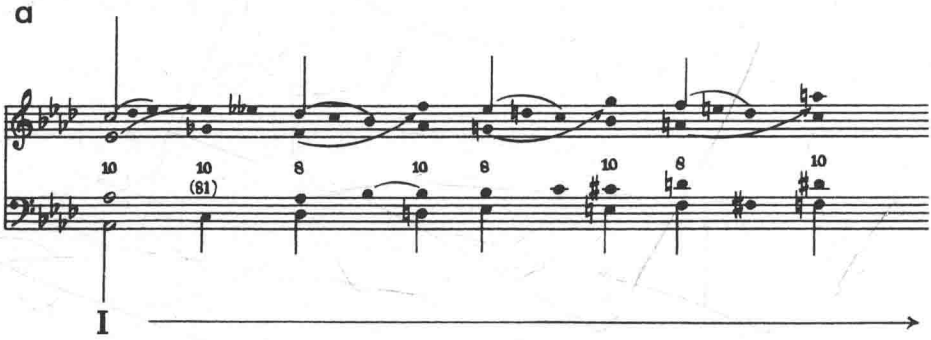
例 431

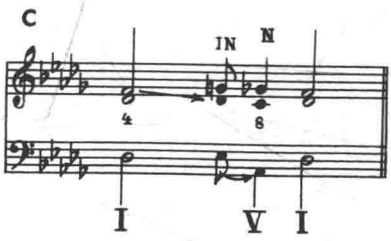

a
N
N
I
V
I
I
V
I

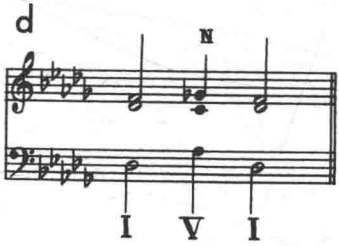


最后转到肖邦《玛祖卡舞曲》(Op.59, No.2)这个相当复杂的经过句(第77~89小节)。(例432)这经过句有一个时期被传统和声分析所轻视。读者易于认为在和弦语法方法基础上,只能说明“半音阶和声”的展现,可能首先清楚的因素是和声骨架及Ⅶ(混合体)的延长,但上声部意义更为隐蔽。图b表明如果没有出现内声部叠置,上声部方向应是什么。这样邻音♭C(♮B)呈现为♭F(E)和弦的上声部音。这以后才出现音域转移到低的♭C。♭C音首次出现时,由推动旋律上行到♭A(♯G)的内声部音叠置而全被掩盖——见图a。这样高潮音是中声部音,显然这一切有助于这富有想象力的经过句的闪光性质。

例432



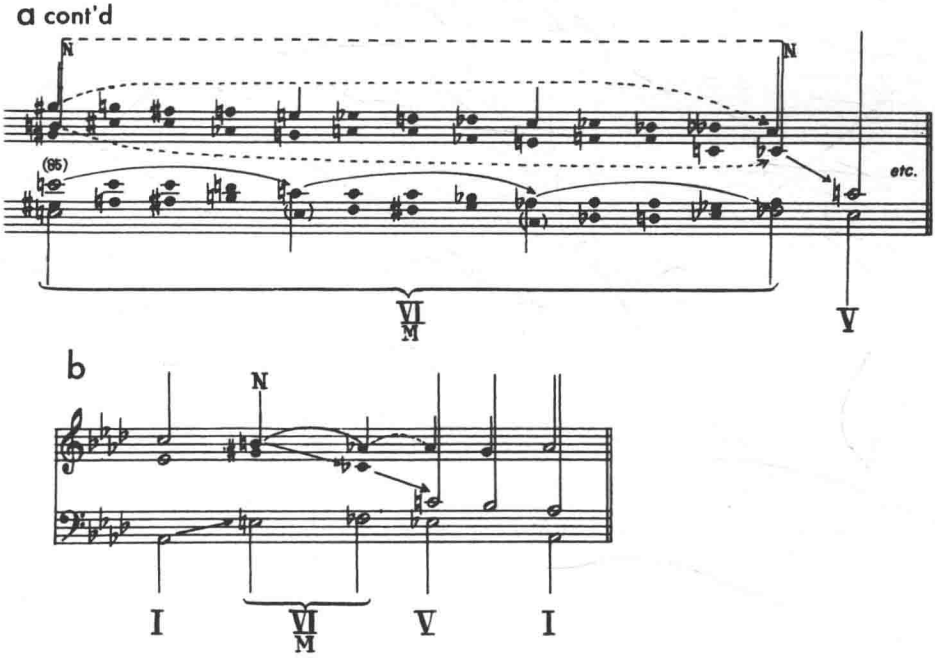




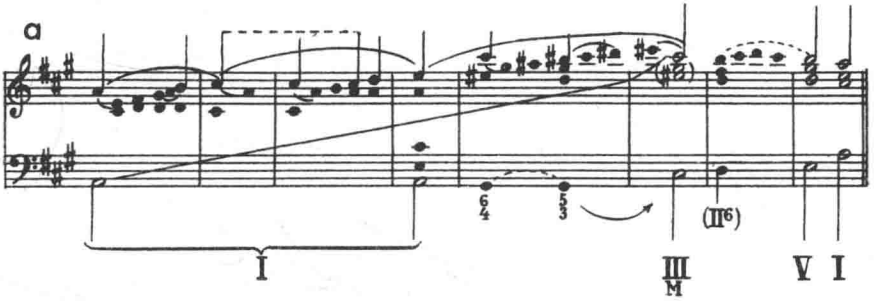
3. 用非主和弦配置延迟的第一个结构旋律音

在第五章结尾处讨论了旋律的延长技巧，使旋律可逐渐进行到延迟的第一个结构音。此处可回忆贝多芬《G 大调奏鸣曲》作品 14 的开始（见例 254）。

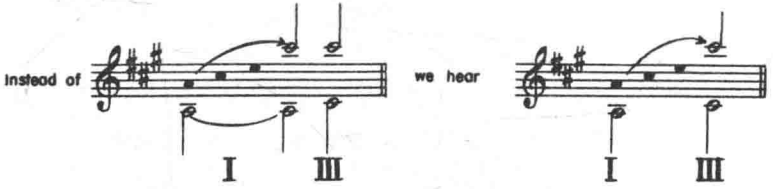
在这技巧基础上，作曲家发展了极微妙及独创性的延长，它用在肖邦《A 大调波洛奈兹舞曲》的开始取得了很大效果。（例 433）旋律以空间概括运动上行到第一个结构旋律音 ♯C。但到达 ♯C 时，肖邦用应用属和弦强调了Ⅲ（而非Ⅰ）。这就好像低音不想等到上声部到达♯C 而提早开始。因此实际出现的是和声骨架中Ⅰ与Ⅲ结构上声部音的压缩。（例 434）



例 433



例 434



从旋律结构来看,引自贾尔斯 · 法纳比[①]作品的下面经过句有若干问题(例 435)。这里指出了第一个结构音的延迟,与前例类似。因为第 1 小节第 1 拍的 E 不是听作为第一个结构音,而是中声部音。此外也感觉到总是强调了模进的第二、三音(见括弧)。

4. 经过运动中的可能性

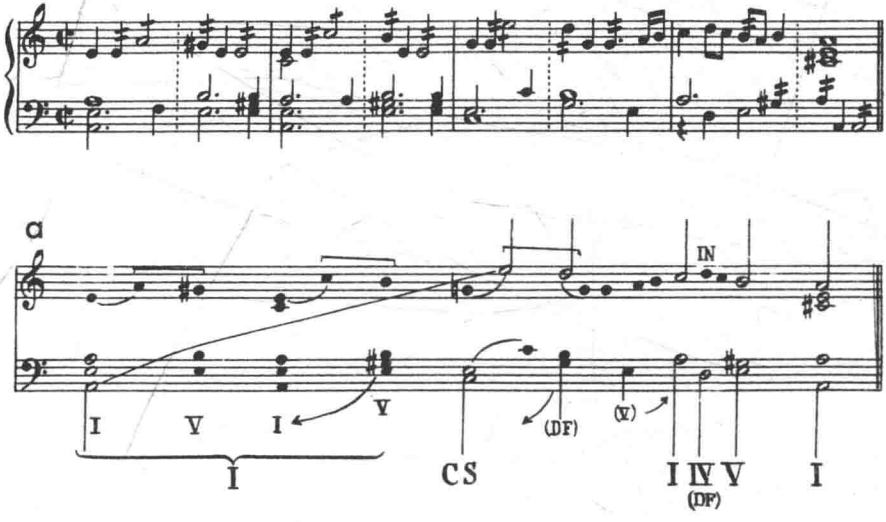
如学生已认识到那样,经过运动的结构可有很大变化。例如已见到它们不总是级进的。经过音及和弦常常跳进,可回忆三度进行的经过运动,甚至偶然会不用正规模式的进行,虽然方向很明确(例 436)。

在舒伯特奏鸣曲第一乐章片断中,要找出跳进的经过音并不困难,这些经过句的色彩效果在于和弦的突然相继进行毫无和声关系,但显示了极有意义并合乎逻辑的对位作用(例 437、438)。

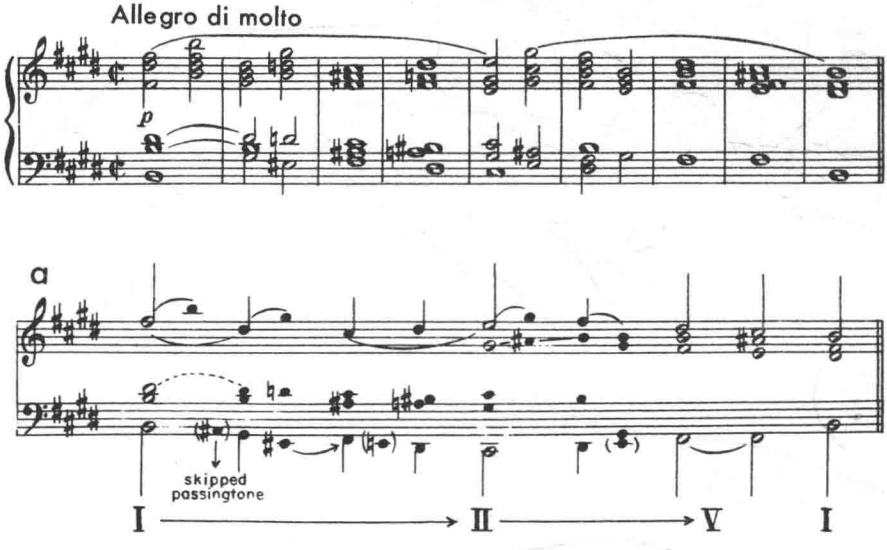
该两例都强调了比 I 级低一个音级或半个音级的经过和弦,跳进的经过和弦产生了高度独创性的 I－V 进行的延长。不能否认和弦的色彩效果。但在我们分析的基础上,按照传统和声对类似经过句那样来谈到舒伯特大胆的和声是会造成错误的。非和声的级进连续三和弦才构成了大胆的色彩效果。

① 贾尔斯 · 法纳比(Giles Farnaby,约1566~1640),英国作曲家,以键盘作品为主。

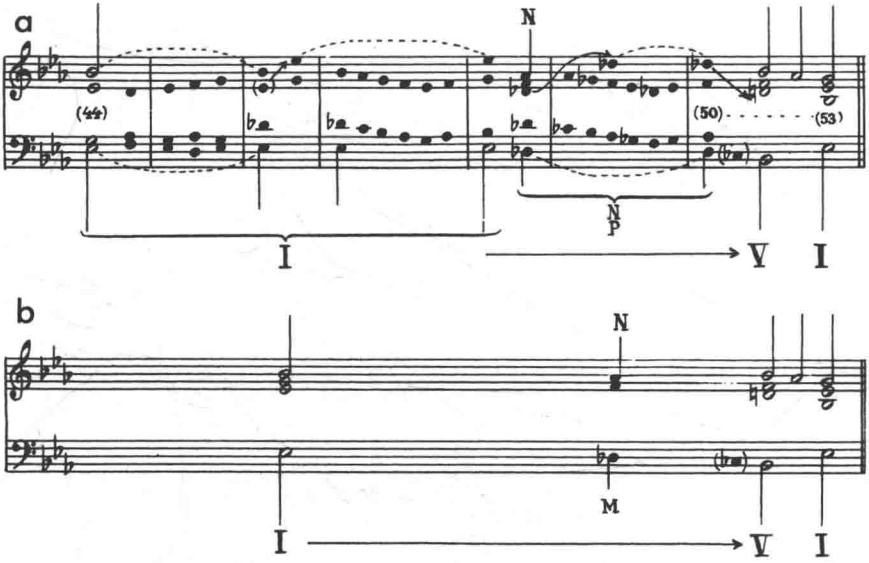
例 435


a
IN
I
V
I
V
I
CS
(DF)
(V)
I
IV
V
(DF)
I

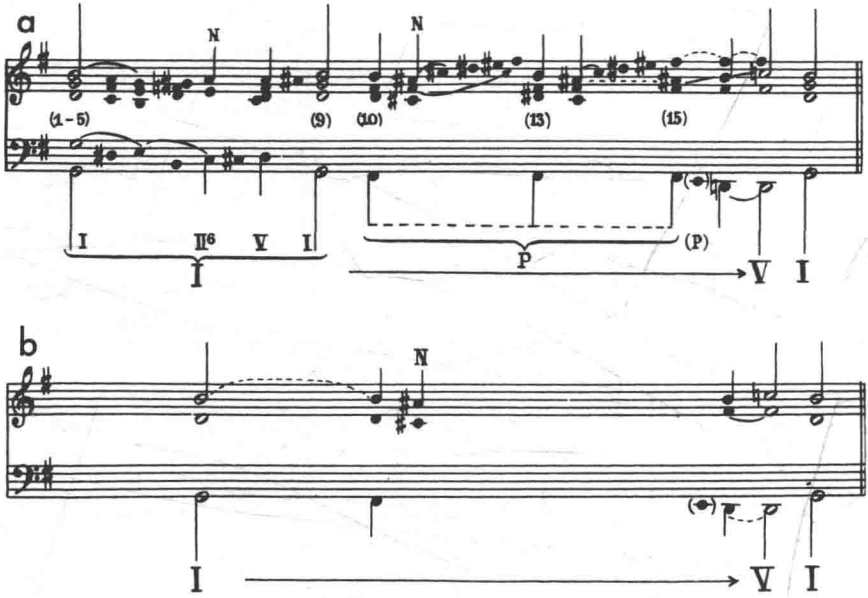
例 436


Allegro di molto
p
a
skipped
passingtone
I
II
V
I

例 437



例 438

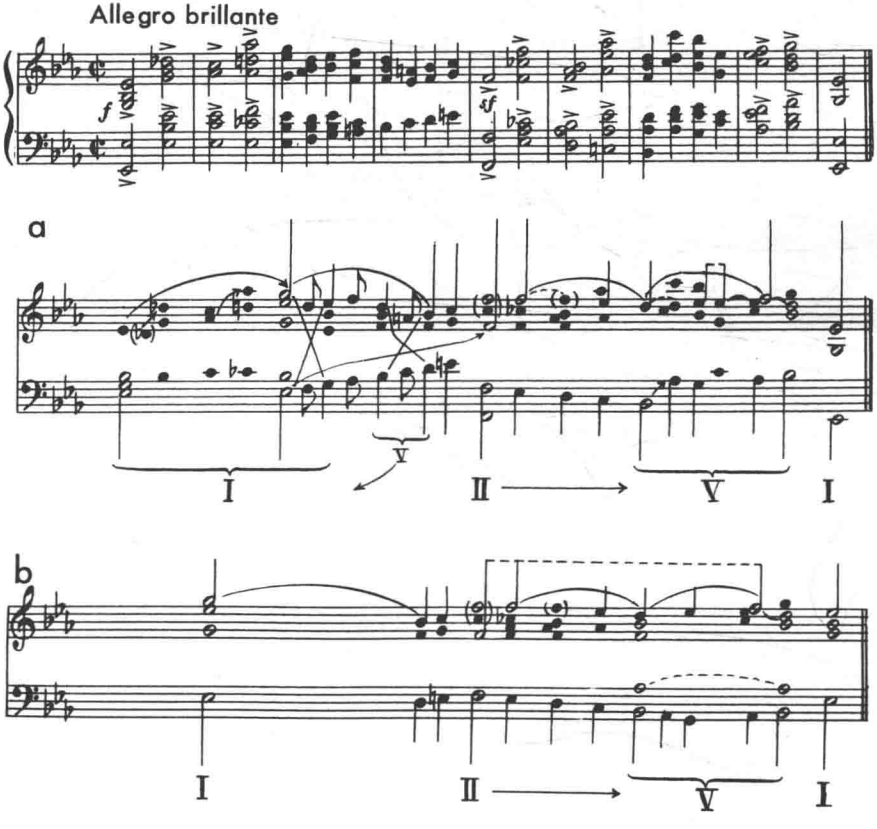


5. 旋律分析的意义(旋律延长的研究)

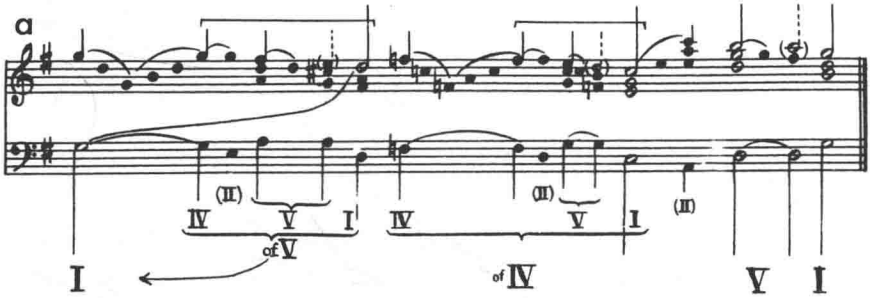
为获得对音乐方向的全面理解,我们的讨论现需要考虑到旋律结构及其延长。虽然集中于低音常为掌握作品的有机贯串性获得主要线索,但听旋律的方向一样让我们对整体有所把握。旋律的分析提出了结构听觉的诸多问题,往往给学生留下深刻的印象。因此在此阶段主要从旋律角度讨论各种片断。说“主要”是因为“复调旋律”的纯横向分析有严重的限制。

旋律分析的问题之一在于,旋律中使用音程概括运动时出现起伏的轮廓。在这种情况下哪个音构成旋律的连续的问题尤其尖锐。舒曼钢琴五重奏的开始(第1~9小节)与贝多芬奏鸣曲作品第31首第1号的开始主题(第1~26小节)可作为例子(例439、440)。在贝多芬奏鸣曲中可看到走到第一个结构音的下行线条。这证明下行旋律进行不总是指出进入内声部的运动。

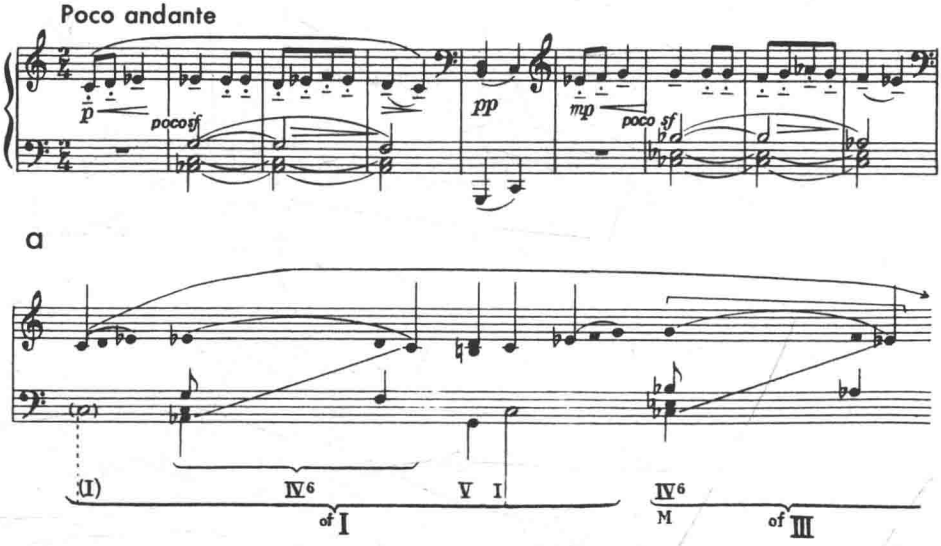
例439



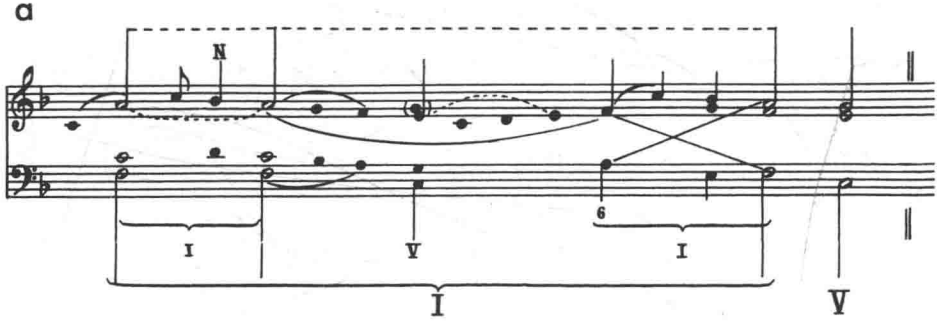
例 440



例 441

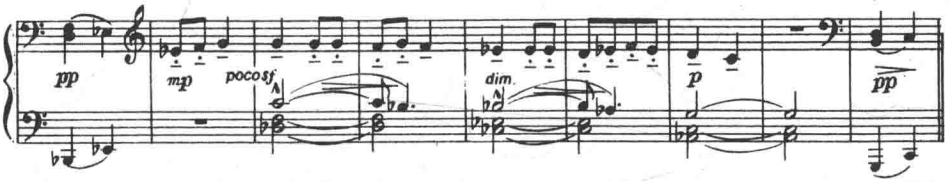


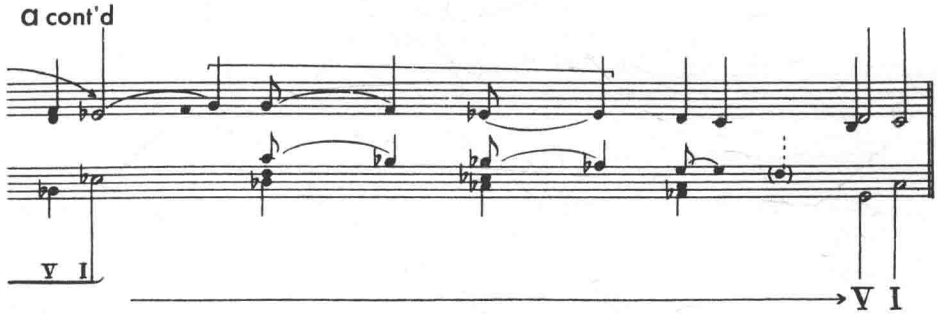
例 442

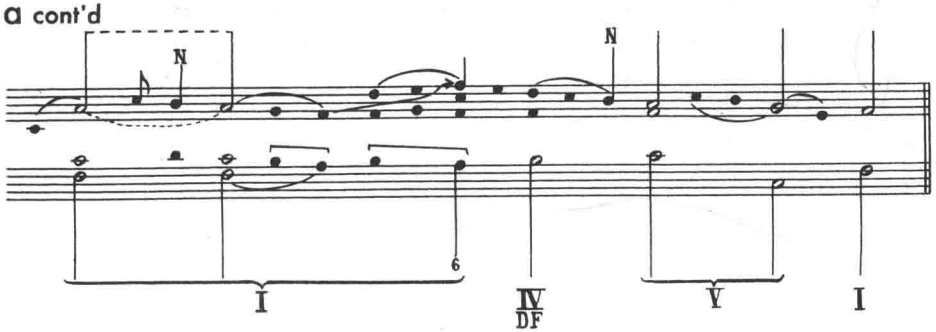


下面是涉及旋律最高音问题的三个片断。我们不能过多地强调最高音常常就是延长音而非结构音。决不能忘记延长提供了旋律的紧张度、色彩及趣味。因此它们处于高潮音的天然位置。在旋律过程中常极有表现力，并与旋律结构方向没有冲突。下面的三个例子分别是巴托克《钢琴简易作品十首》之一的开头、贝多芬《钢琴奏鸣曲》第二首第一号（Op.2,No.1）与第 10 首第 1 号（Op.10,No1）慢板乐章的开始（见例 441、442、443）。

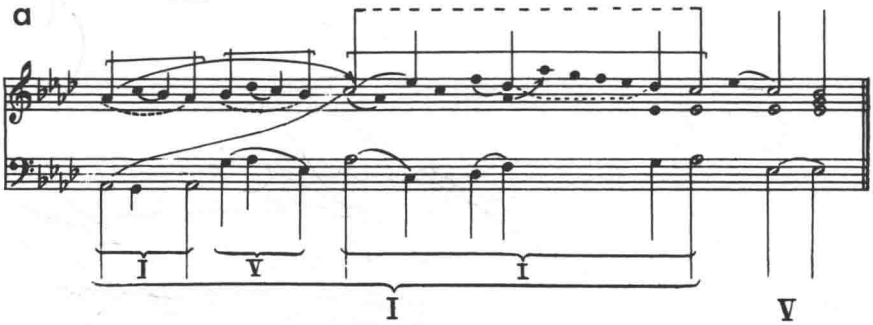
这种美妙的动机与主题平行现象给我们带来了乐句或各小节的贯串性问题，它们最初听来并无旋律平行现象。第一例选自莫扎特奏鸣曲（作品 K279）第一乐章的第 1~16 小节，第 5 小节起显然听到新的旋律材料。可问学生是否听到第 1~4 小节与第 5~12 小节之间的关系（例 444）。看来第 1~4 小节对第二乐句有准备功能，第二乐句以扩大及润饰形式出现了首 4 小节的轮廓。



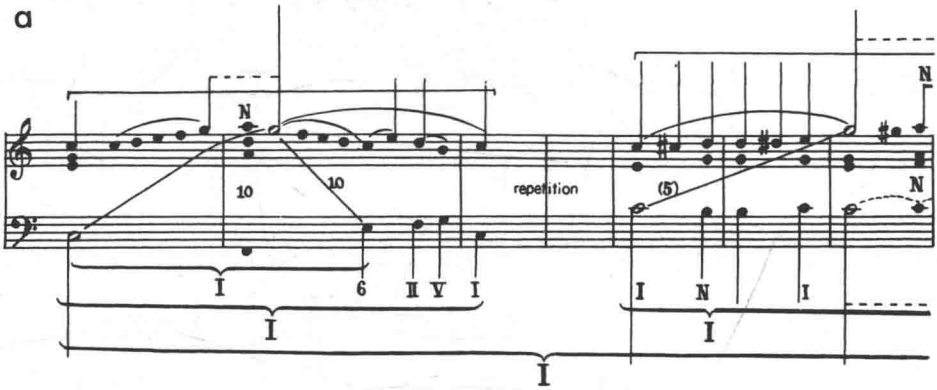




例 443

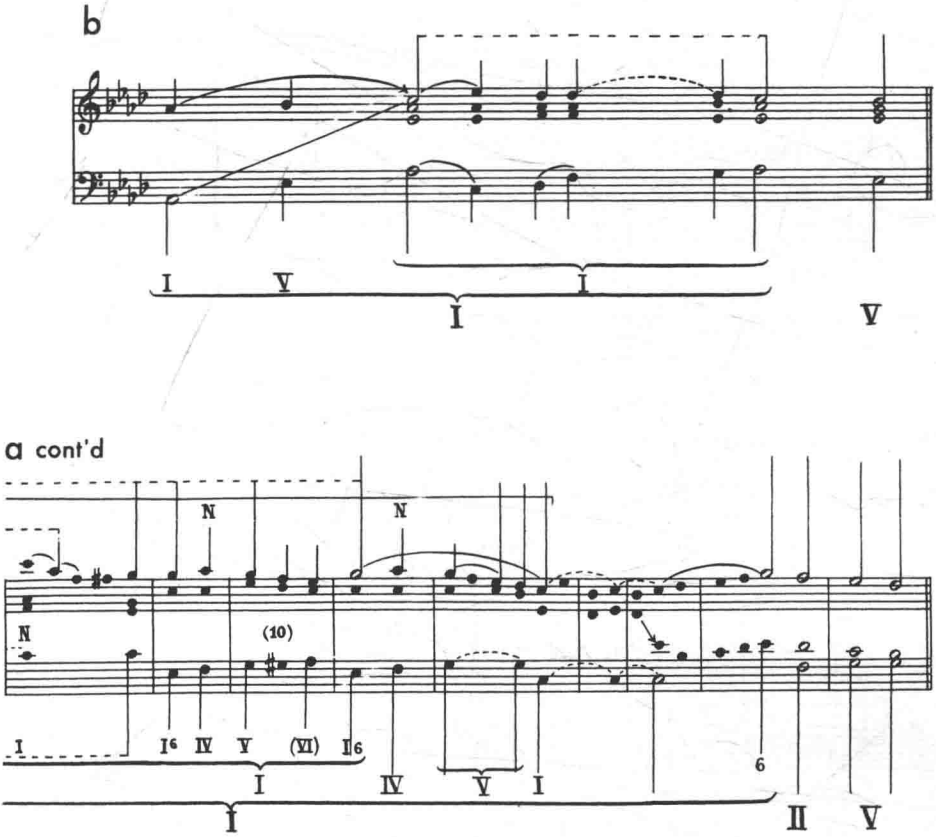


例 444



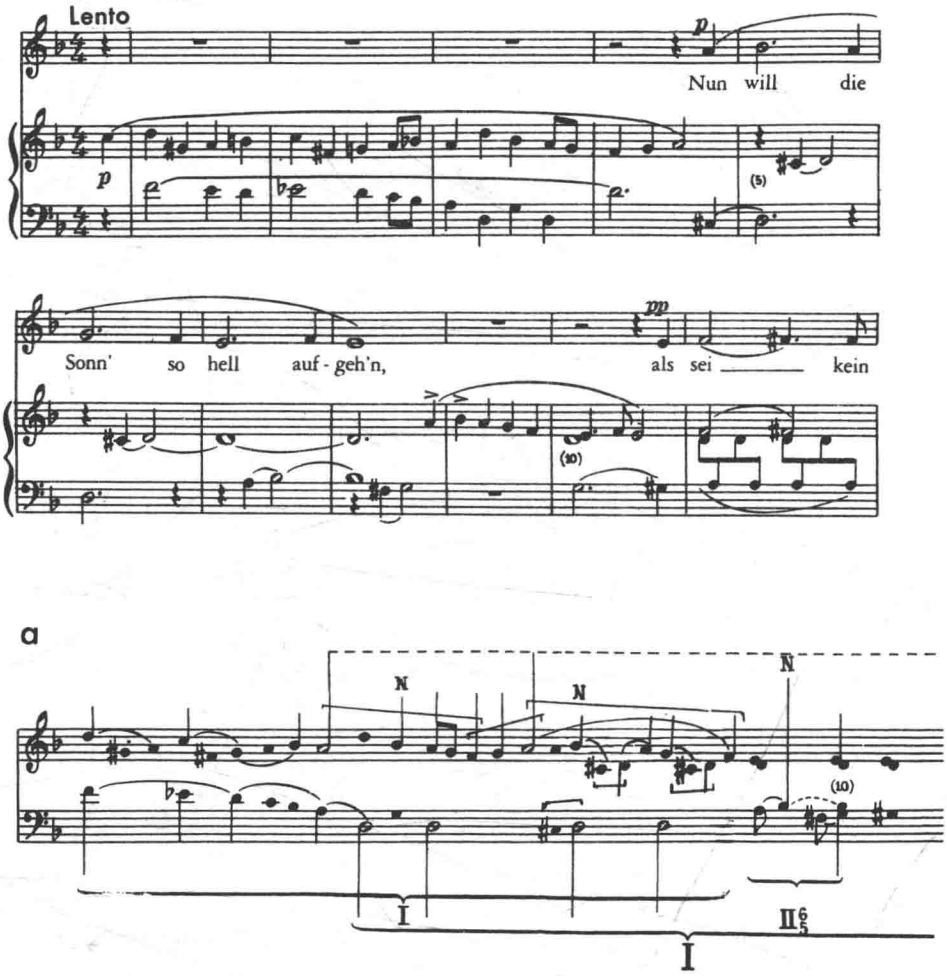
在不需要帮助的情况下，学生现在应该尝试分析莫扎特《D 小调幻想曲》(作品 K397)引子与主要主题之间的关系。

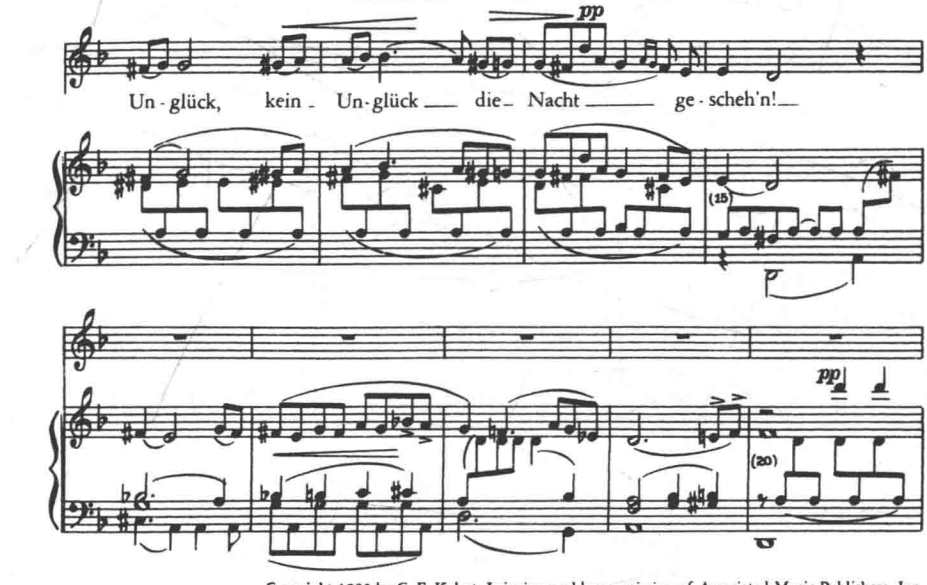
再来看一个现代音乐的例子，马勒《亡儿之歌》的第一首中有最复杂的主题平行现象(例 445)。短短的引子结尾由声乐接以扩大而极有表现力的



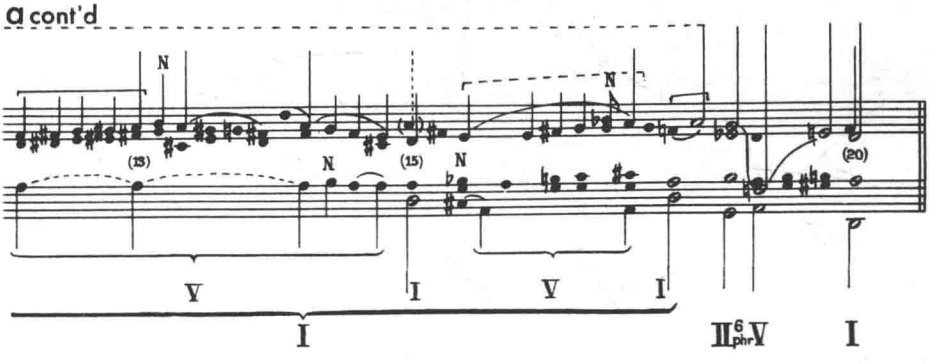
形式，两个引子小节就准备了后面小节的旋律轮廓。注意括弧中用邻音装饰的下行三度，以及上行三度的进行。两个旋律运动中，第一个实际上构成了整个乐段的完全旋律轮廓。这种微妙的关系大大有助于音乐的调性组织与表现的可能性。

例 445

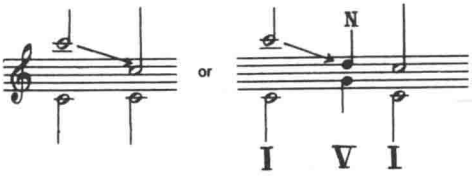

Lento
Nun will die
Sonn' so hell auf - geh'n, als sei kein
a
N
N
N
I
II 6/5
I



Copyright 1905 by C. F. Kahnt, Leipzig; used by permission of Associated Music Publishers, Inc.

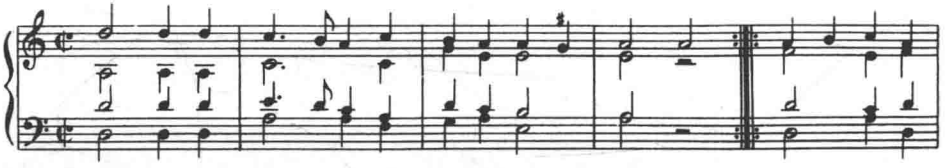


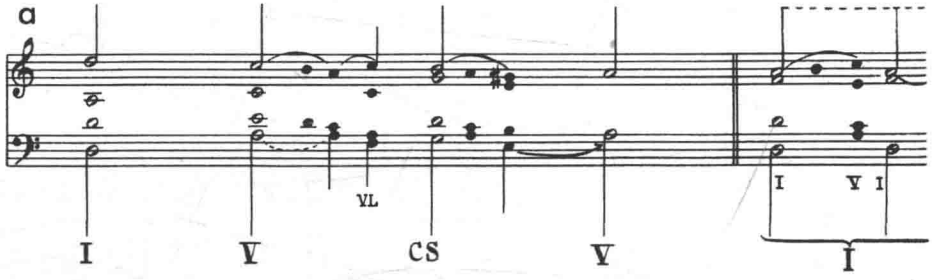
例 446

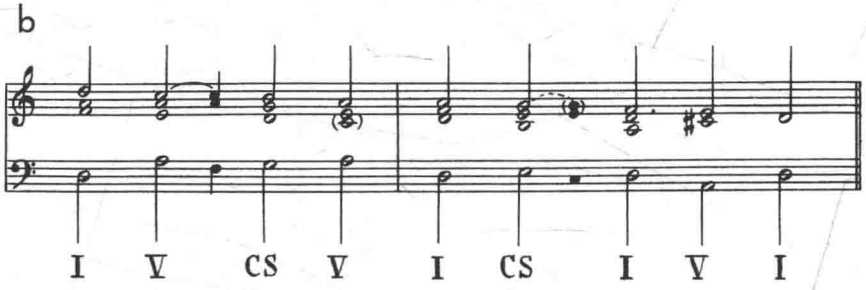


学生将意识到他们之前常常遇到旋律结构或延长被概括并填入五度音程及三度音程中的进行。但一个八度的旋律运动只在延长中出现。作为较高结构级的旋律模式,这种运动出现得相当少。这或者是由于八度的旋律线条表现了单音的音域转移或类似邻音运动的延长,会有延长的含意

例 447

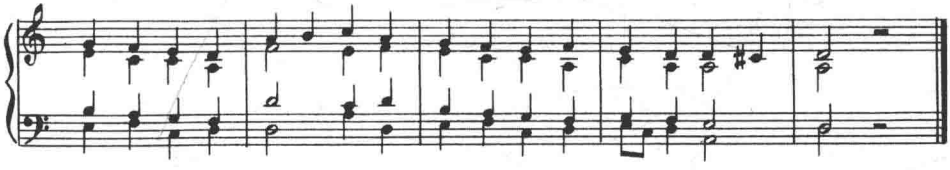






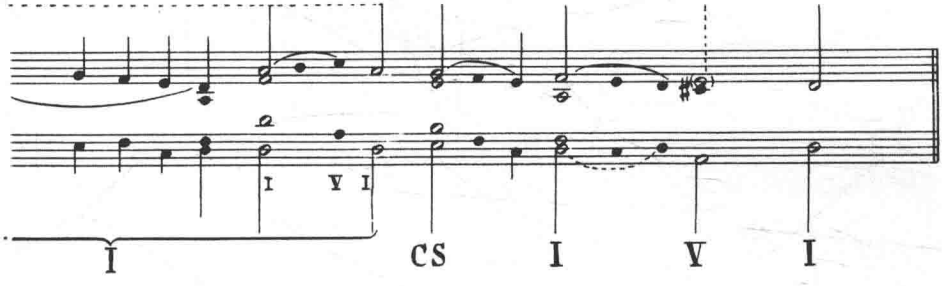
(例 446)。应补充说,下行八度的结构旋律音的数量使其难以获得整个的和声结构低音。

尽管如此,还是出现了可称为较高结构级的真正八度运动。下面是两个完全不同风格时期的例子,其中 CS 和弦起主要作用(例 447、448)。

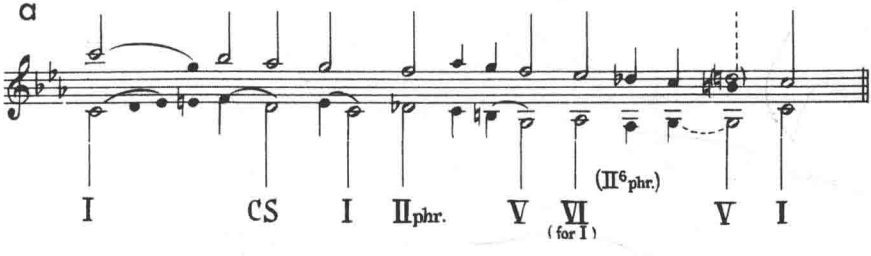


[From *MET*, No. 39]

a cont'd



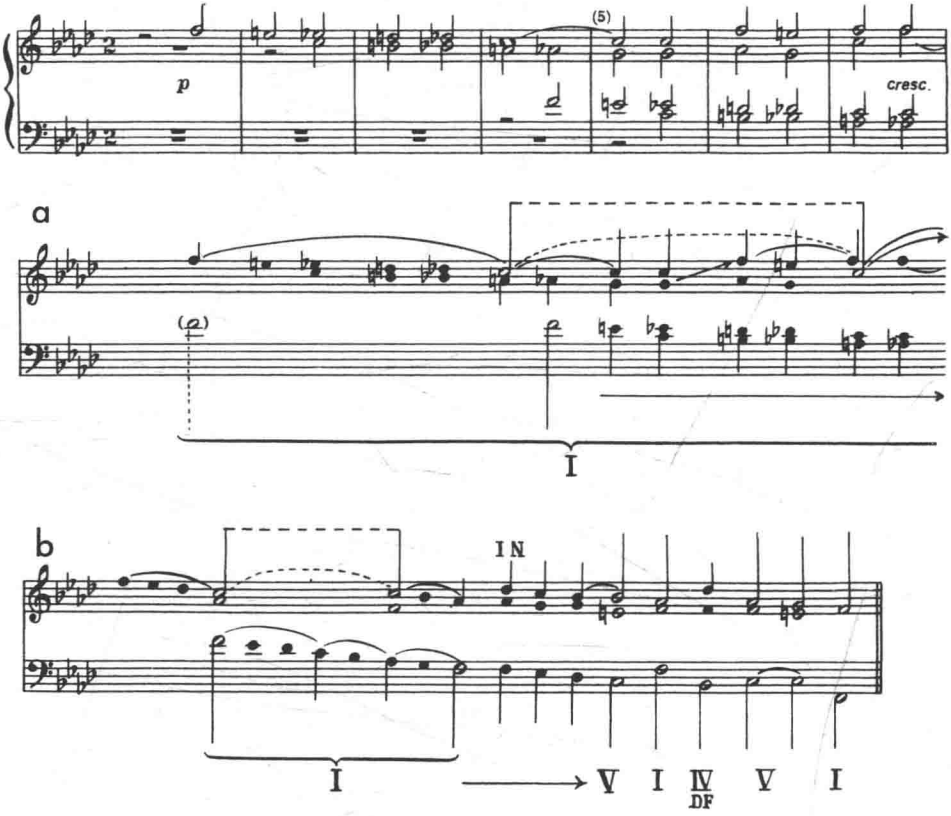
例 448



但要提醒学生,那些似乎在八度内移动的旋律经过句实际上跟随不同的进程。比如拉莫歌剧《卡斯托与波琉刻斯》的合唱为这种“虚假”八度提供了良好的例子。例 449 中,显然更大的结构是强调 C,因此头 4 小节从 F 下行到 C 构成的延长不像贝多芬作品 31 第 1 号的开始(见例 440)。

我们已讨论过,结构容量中一个八度的旋律进行是很少见的。上行的结构线条更是少中又少。虽然到目前为止所讨论的作品几乎都是乐段,但我们也强调绝大多数的旋律,如不是装饰类型的,在最后的分析中都是下行到主音的。其中的理由可能在于和弦中非主音的音的天然位置,这个天然位置是在主音之上。因此,例如在 C 大调旋律中 G 音在结构上走到 C。旋律线就落在下面的 C 而非上行到上面的 C。

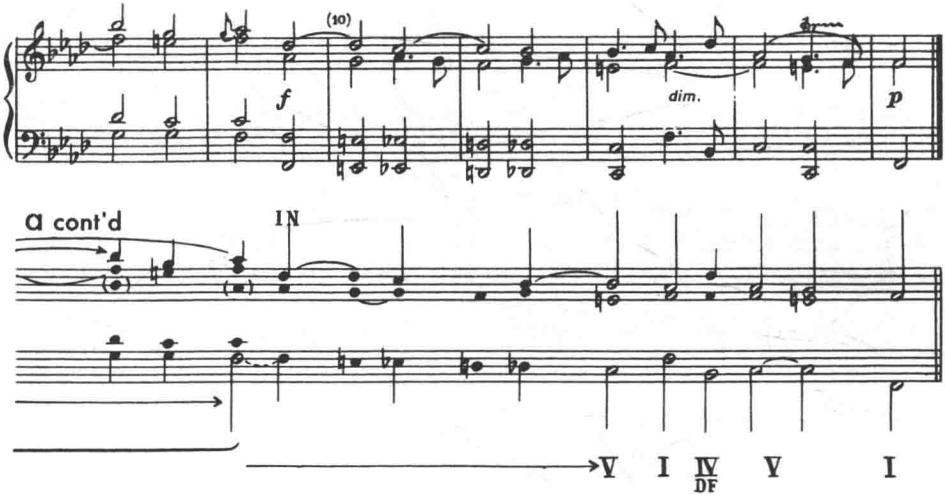
例 449



此外，五度与三度比其转位的四度及六度来说是更强的音程。

在舒伯特《C大调圆舞曲》作品50第2首中可见一个少见的结构上行线条，表示上行四度G-A-B-C。

在结束有关旋律的讨论时，注意力应再回到所有分析的基本原则。即在未仔细衡量音乐所有结构要素以前决不可下结论。像以前所见那样，开始的下行旋律线条不一定是进入内声部的运动，因此必须仔细解释乐句开始的上行旋律线条。我们常常发现有一条从内声部走向第一个结构旋律音的运动。贝多芬奏鸣曲作品90号（第一乐章）的开始清晰地说明情况并不都是这样。（例450）



例 450

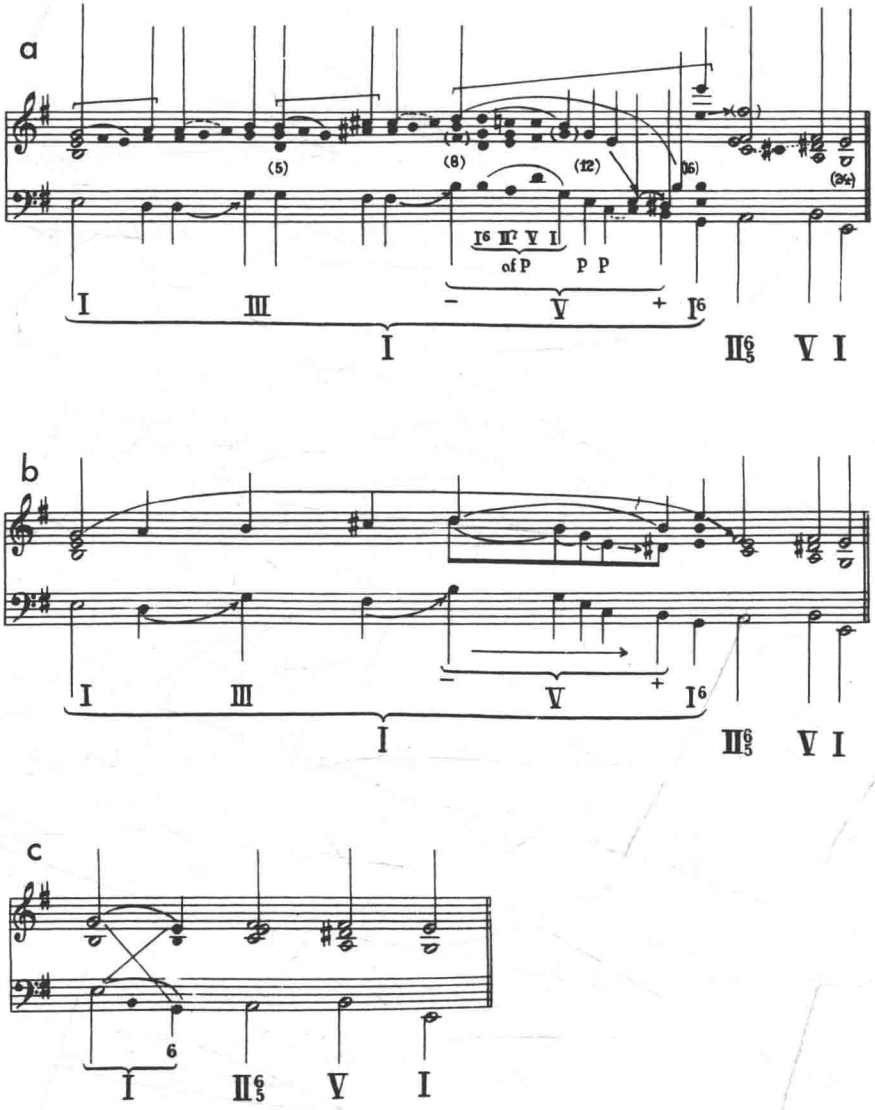

a
(5)
(8)
(12)
(16)
(24)
I6 II7 V I
of P
p p
I
III
–
V
+
I6
I
II65
V I
b
I
III
–
V
+
I6
I
II65
V I
c
6
I
II65
V
I

图 a 表明，动机最后模进的进入做了大胆变动并扩大。如果说贝多芬完全没有意识到这个大胆的扩大似乎是不可能的。否则他怎能在第 16 小节如此肯定地达到 E，甚至在高音区强调了此音并同时恢复到原有的节奏动机呢？

三、完全对位结构

兴德米特《第三钢琴奏鸣曲》（见第一部例 X）的开始指出了作为较高级别骨架进行的对位进行。从这里我们不难发现一种对位结构的可能性。正像和声进行可用作延长或结构能力一样，对位进行也有满足任一功能的内在可能性。

到目前为止第二部分中的所谓的结构的进行（即相对最高级的进行）是指和声的或和声与对位的组合，它们指出并规定基本方向以及整个调性。但相关研究，尤其近几十年来，明确证实了大型有机体中对位进行可以规定调性并能承担结构意义。

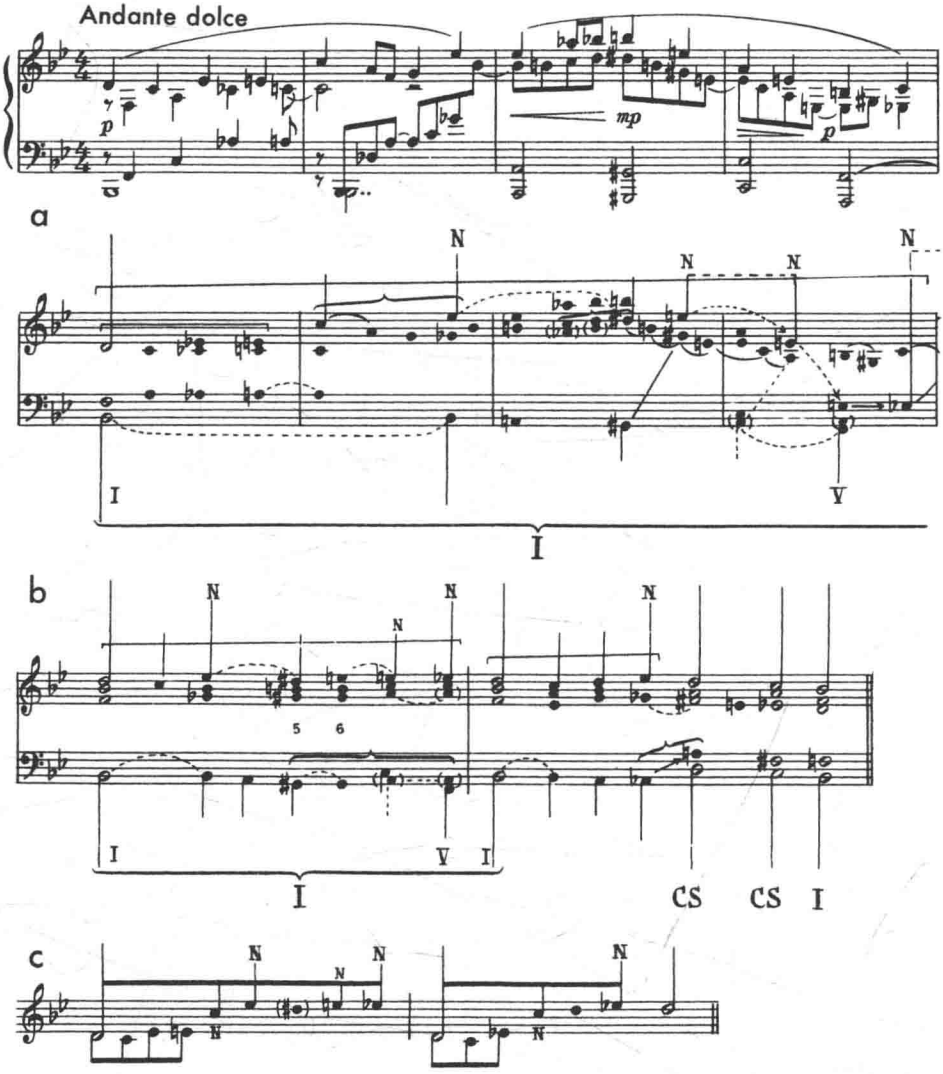
必须说明下面各例只在作为临时独立单元分析时才能说明结构进行，如果作品作为整体来讨论时它们就构成各种等级的延长。由于类似所提供的进行可起完整作品结构的作用，因此我们相信——正如和声进行情况一样——把它们作为结构单元来讨论也是合理的。

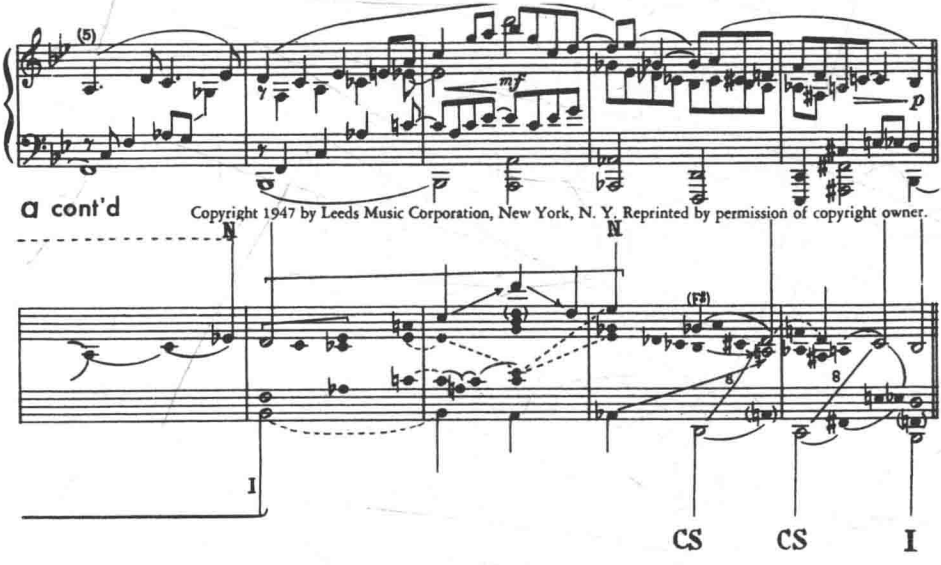
为了肯定调性对位结构大多会作围绕一个和弦的运动，这点并不让我们感到奇怪。当和声结构允许在构成骨架的 I－V－I 进行中以空间概括及填充的可能来运动时，要取消和声原则就很自然地增加了将邻音及装饰和弦作为结构和弦来使用的可能。

现例举普罗科菲耶夫、巴托克与兴德米特的三个谱例。虽然其结构骨架整个是对位的，但有两例表明在延长中仍代表和声要素。在普罗科菲耶夫的乐段中和声进行构成了主和弦的主要延长；在巴托克的例子中和声进行被用作较低级的延长；而在兴德米特的例子中我们没有发现和声的影响（例 451、452、453）。

在普罗科菲耶夫的例子中，中音和弦——不进行到 V——成为对位和弦，也就是现在所说的对位-结构和弦。在这里，旋律与和弦的平行现象非常有意思。第 1 小节到 ♭E 的运动是在第一乐句中扩大的（第 1~5 小节）。E 音转而是较高级邻音 ♭E 的邻音。第 6~9 小节出现平行现象，只是运动并未超出邻音 ♭E。

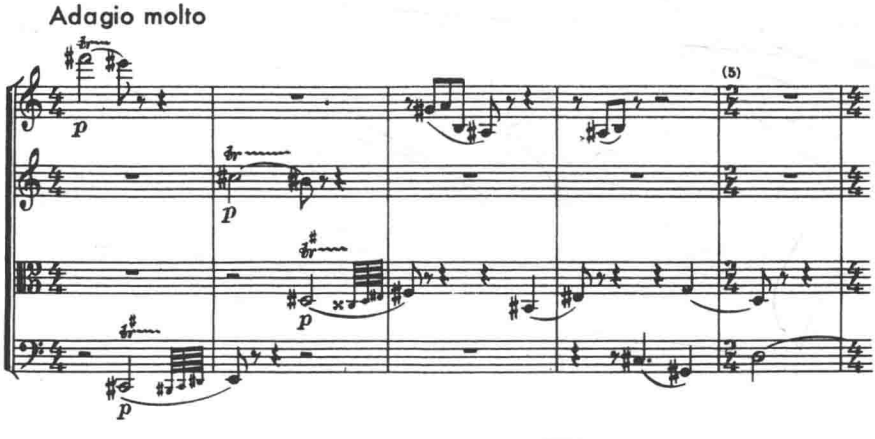
例 451

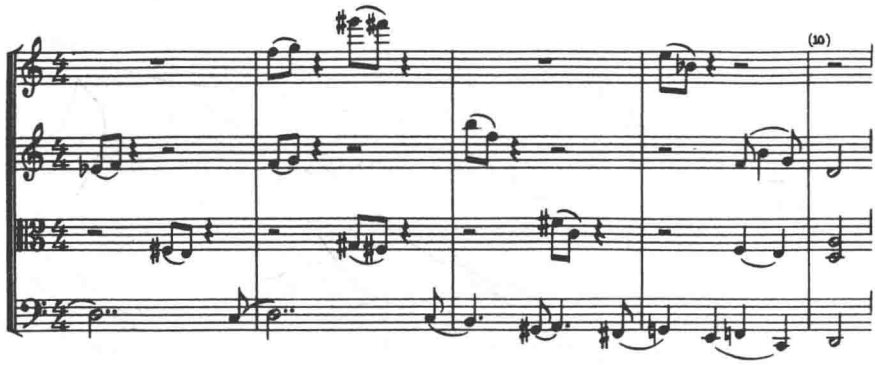


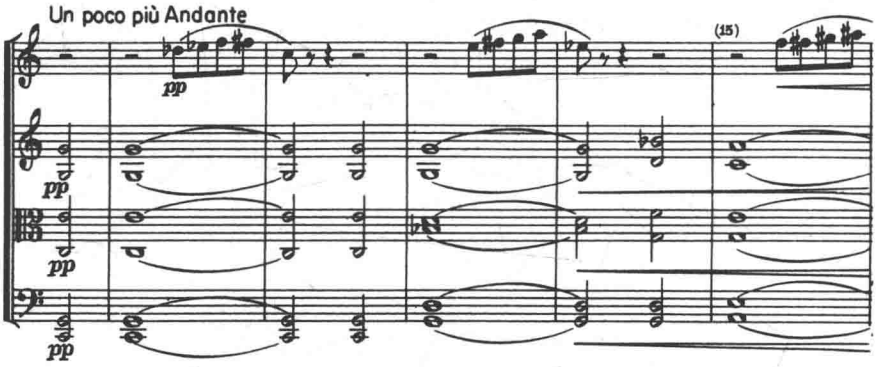


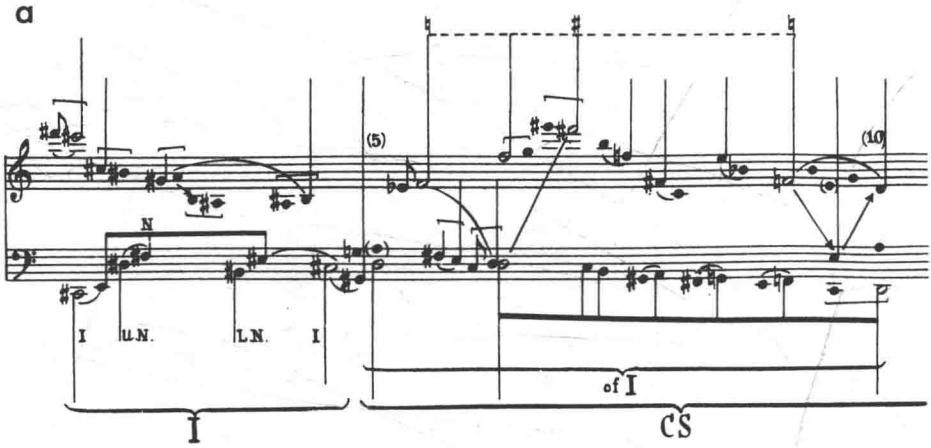
Copyright 1947 by Leeds Music Corporation, New York, N. Y. Reprinted by permission of copyright owner.

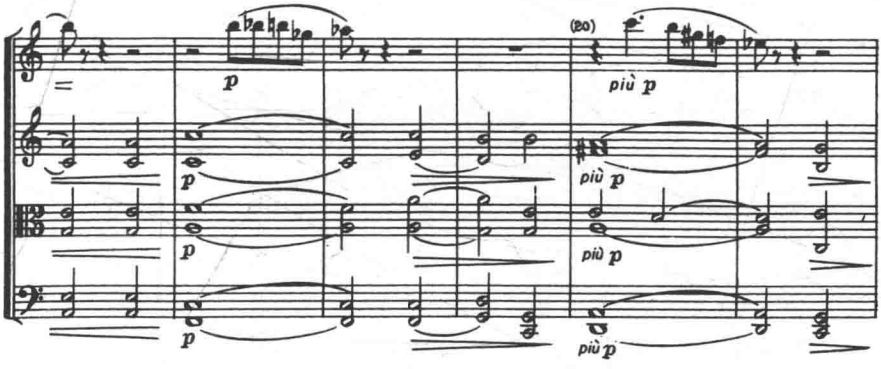
例 452




(10)

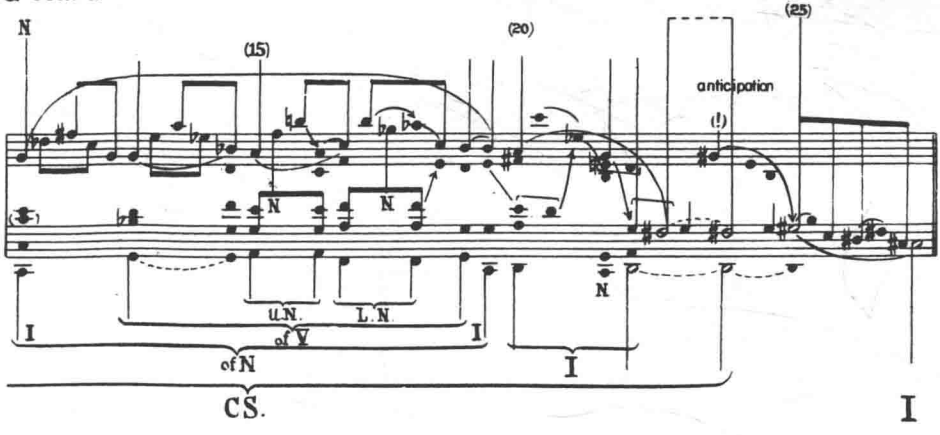

Un poco più Andante
pp
(15)

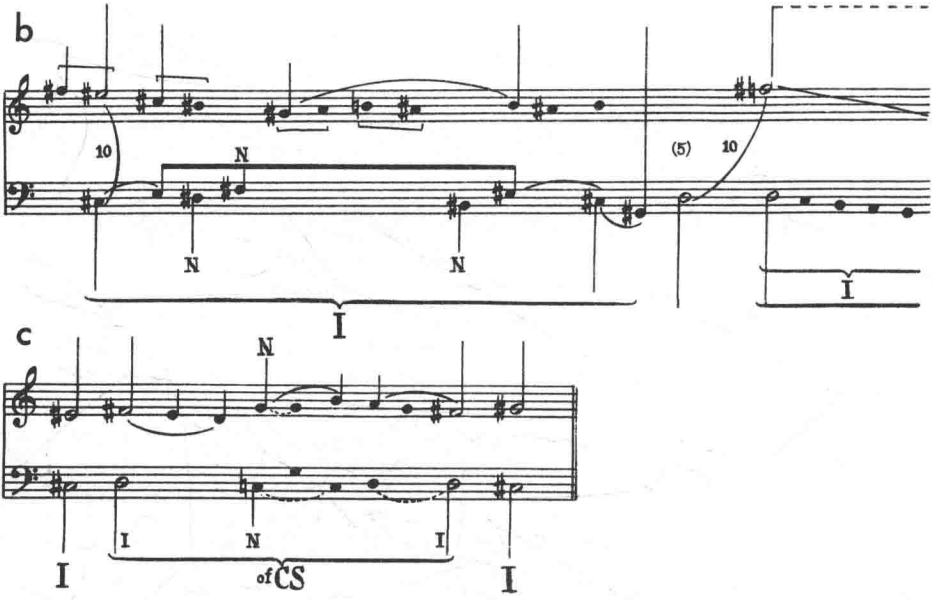

a
(5)
(10)
N
I
U.N.
L.N.
I
of I
I
CS



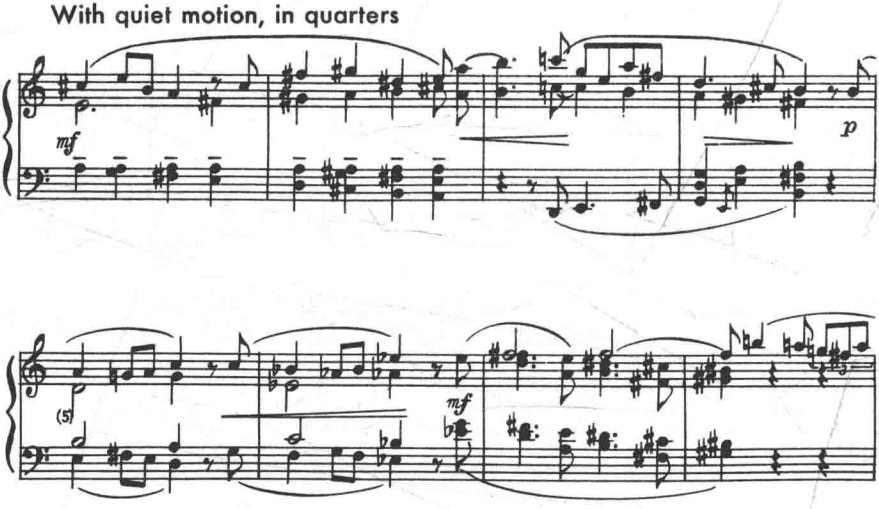
Copyright 1936 by Boosey & Hawkes, Inc.; used by special permission.

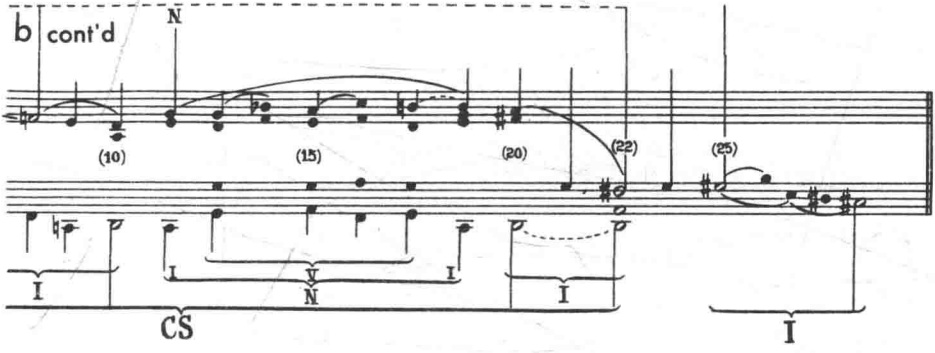
a cont'd

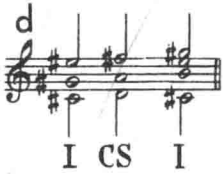


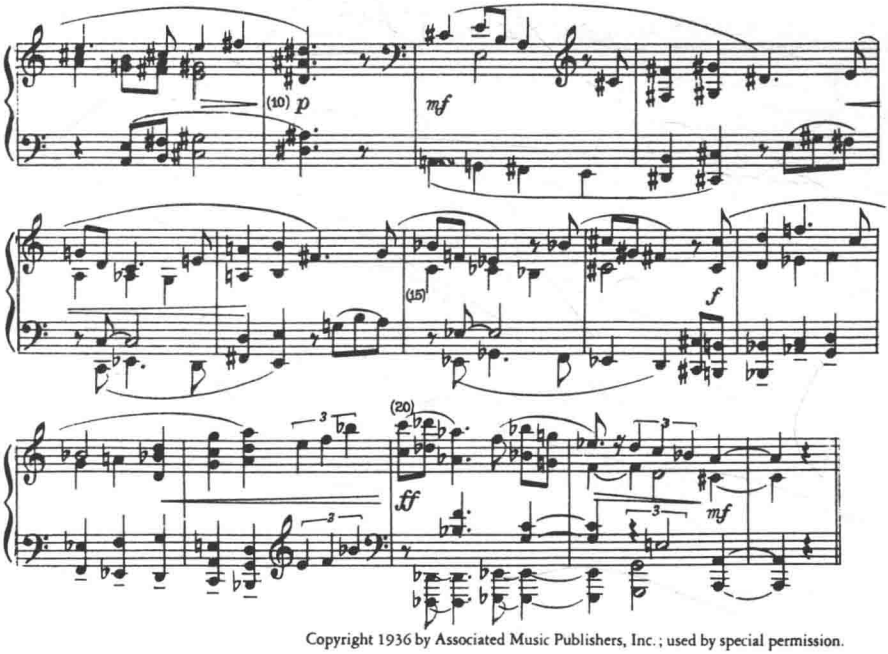

b
10
N
N
N
(5)
10
I
I
c
N
I
N
I
I
of CS
I

例 453

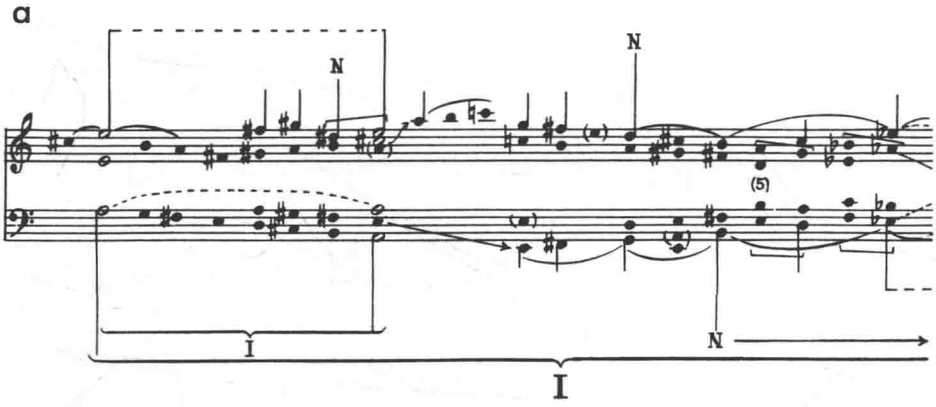

With quiet motion, in quarters
mf
p
(5)
mf

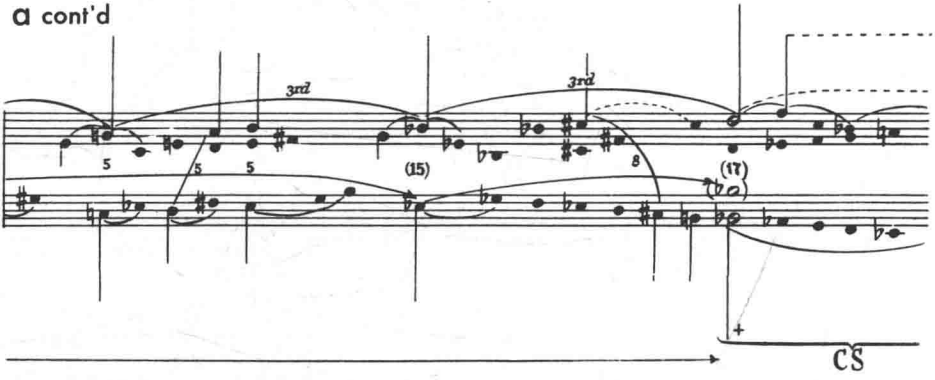


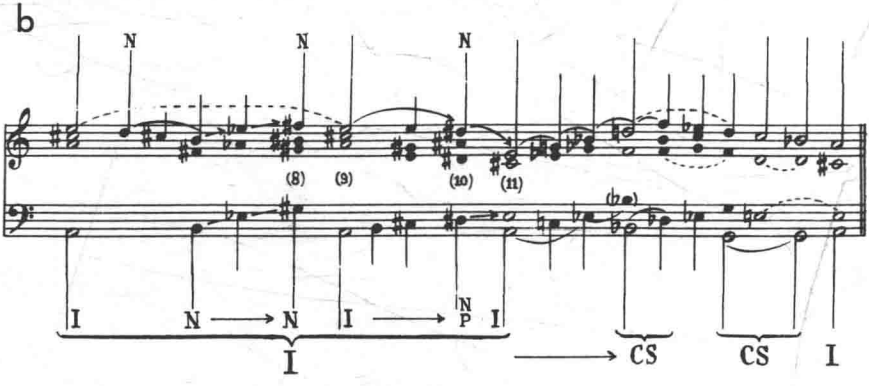




Copyright 1936 by Associated Music Publishers, Inc.; used by special permission.


a
N
N
(5)
I
N
I


a cont'd
3rd
3rd
5
5
5
(15)
8
(17)
CS


b
N
N
N
(8)
(9)
(10)
(11)
I
N
N
I
N
P
I
I
CS
CS
I

a cont'd

N　N　3rd　(9)　(10)　5　5

N　I　N p　I

I

a cont'd

(20)

CS　CS　I

c

I　CS　CS　I

整个乐段表明一排有表现力的音域转移与中声部的重要对位活动。它们使得对结构的理解在一开始有相当难度。此外要提到低音也出现同样有意思的平行现象,在两个乐句中都移动半音变为和弦内声部的音(第4小节的属音及第8小节的中音)。

巴托克《第五弦乐四重奏》的例子在此作为一个结构单元来考虑,关键是♯C-D-♯C代表了结构低音。①

这乐段的贯串性乍一看相当令人困惑,因此建议学生——在熟悉音响以后——首先从图d找到整个基本方向的开始,而图a表现了延长的迷人细节。第1~4小节与第5~10小节中明显的印象派的和弦延长显示出这技巧的全新可能性。对它们的理解关键在于正确地听到上下行二度关系的邻音运动。就旋律连续来看,有时第一音,有时第二音是重要的。整个乐段充满各种结构级的邻音运动,只有仔细反复聆听之后,真正的贯串性才会清楚。

例如聆听第10~19小节的C和弦延长,尤其对于第一小提琴的神秘狂想式的音调,在表面倾听的基础上可能只将其作为色彩效果。但实际上它们交织在整个旋律连续之中。这里旋律事件变化多端,必须将一种倚音的符杆向上,另一种向下。符杆向上的音特别有助于将旋律线条推上到延长的C。最后,谈一下关于这令人着迷的有机体的结尾。第一小提琴将♯G音作为♯C和弦的先现带入D和弦,出现了阻碍效果,在第25小节被清晰地呈现出来。

上述所讨论的两例,特别是后者具有印象派倾向,最后兴德米特《第一钢琴奏鸣曲》的例子是富有想象力的音乐建筑。很独创的声部进行没有任何印象派面纱,明确定向。相信读者——在专心于音乐及图b、c以后——不需要解释也能理解图a所指出的延长。

最后,应该注意引用的这些乐段都不用复合和弦,这也进一步指出现代调性中的多种可能性。

四、结构听觉的步骤

如果用“慢镜头”来解释结构听觉的实际步骤,可发现有两个过程,在许多方面可与哲学领域中的演绎与归纳相比。两者在结构听觉中都起作用,虽然有时会强调某一方面。

① 读者会有兴趣注意到作为整体的作品最后走到D,使整个有机体表现左♯C-D的运动,构成D的更大倚音。在和声轨道内可与概括整个作品低音运动的不完全和声进行相比。

演绎过程试图建立音乐运动的目的以及达到此目的的方向。为此，它决定音乐的声部进行，据此，就将装饰及延长与那些直接把运动带到目的并形成结构的音及进行相分离开来。演绎代表结构听觉第一步，可用连续的图谱现出来。在渐进过程中或立即取消延长——取决于延长的复杂程度以及听众的能力，这样得到了表明作品基本方向或结构的图。演绎过程是以音乐的和声或对位为基础的。

学生现在应该能理解，我们不是仅为了发现方向而找寻基本方向。建立并理解结构基础虽然有趣并有启发，本身并不能被认作是音乐有机体的真正解释。这样就到了结构听觉更重要的过程，归纳过程。

在这方面让我们从结构往回看作品，以相反的方向从结构走到整个作品，现在可发现结构与实际音乐中的“距离”；这个距离的感受首先是表明作品呈现为结构进行的润饰或延长。作品与其结构之间的“距离”只在现已取得固定外形的图中才得到表现。因为在这结构听觉过程中每个音及进行表现出其作为基本进行有机分支的意义以及形成调性有机整体中的个别作用。

因此归纳过程解释了延长的意义及影响，它创造音乐的色彩趣味及紧张度。总之，结构听觉的步骤在两个方向进行；从作品到结构（演绎），从结构到延长，即实际作品（归纳）。

这方面必须再次强调学生结构聆听能力必须要系统性发展，在教学上注重对作品不自觉感知或事件的有意识选择，并能在一定程度停留在最小的细节上。只有调性组织的许多这种技术细节成为学生音乐训练的无意识部分后，结构听觉才能获得成果。学生经过一个时期的系统训练后就能获得本能理解音乐阶段的能力。为了能完全吸收，即使作品的最小问题也应毫不错误的弄清楚，只有这样，理解并创造性地应用它们才会成为音乐能力的自然表现。

但学生进步越多就越会发现，演绎与归纳过程不会像第五章及第六章节早期阶段中有意识的分析技巧能肯定做到那样，在同样程度上起作用。因为如果集中于大型而更复杂的乐段及整部作品，很明显必须获得一种大规模的听觉。这种听觉能力的获得在于将演绎过程发展成迅速起作用的能力及技巧。必须学会根据结构方向而确定结构，尽可能快地渗入到作为整体运动的关键地方，如果对大规模的目的不理解，那么研究主要运动的细节与分支又有什么价值呢？就是这理由我们为什么在前面许多例子中督促读

者首先关注较高级别的图谱进行。一旦完成演绎过程以后,如果不停留在作品表面的话,后面就总是最重要的归纳过程。

因此尽快完成演绎过程是绝对必要的,经验也证明可以做到。因此可见结构听觉的两个过程不是同样“速度”与同等的自觉。

但学生可迅速掌握作品的结构方向,图谱(有少数例外)仍然会从延长到结构的方向来表现之而非反之。由于听到结构是从作为整体的作品中产生出来,整体的细节图必须在表现音乐的贯串性中首先出现。不管下面各例的表现形式如何,学生应在详细研究延长以前自己所听到的并确定运动的中间及最后目的的大致轮廓。

五、大规模聆听及布局的准备

1. 扩展的邻音及经过运动

邻音或装饰运动与经过运动,如已所知,是音乐运动的基本类型。或分离或组合它们不仅主宰小经过句,也形成大乐段的内容。相关音乐文献证明,围绕一点的或从一点到另一点的这些运动构成了理解许多大乐段方向的线索。因此下面给出若干例子,除其本身的趣味性之外,它们也可作为研究任何长度的整部作品的结构听觉之用。

a. 勃拉姆斯

《G 大调六重奏》,作品 36,第一乐章,第 1~53 小节(例 454)。

邻音与装饰运动主宰了前面 32 小节,将其听成主和弦的单一扩展延长需要大规模的听觉。邻音运动在第 32~53 小节中也起相当作用,其主要内容是结构进行的继续。注意第一大组小节中的邻音运动 D–♭E–D 现在用邻音♭E 回答,这种并置有美妙的色彩效果。事实上在小节第二组中有两个旋律运动在起作用:一个构成结构下行,另一个是延长运动使 D 音(通过邻音♮E 而延长)作为类似保留音徘徊在下行线条之上。

b. 德彪西

《牧神午后前奏曲》,第 1~30 小节(例 455)。

这里的邻音与装饰运动的用法在风格上不同。虽常见于勃拉姆斯作品中,但不是德彪西音乐的特点。它们是典型的德彪西个人风格以及法国印象派风格。

首先需要完全理解即兴的首4小节(长笛独奏)。旋律事件是:倚音♯C-B(后者是旋律结构音),进入内声部♯G及G的运动,又回到B。后面是最初♯C-B的延长。作曲家用一系列似变奏并高度想象力的重复来表现这些运动(见图a、b的括弧)。它们在广泛延长主和弦基础上发展,最后通过应用属和弦到达Ⅴ。这些类似的变奏有力的帮助了贯串性,同时也对于发展到高潮的紧张度有助,它在到Ⅴ的最后运动中令人信服地松驰下来。

值得注意的是到G的旋律运动,虽在较低级延长中反复出现,在高一级延长重复中只出现一次(见第21~25小节)。这样,类似开始主题的方式,作为整体的运动先到♯G(运动反复);这以后在第三"变奏"内进到G(第21~25小节)。最后可听到经过5小节的♯C-B延长,可与1~3小节相比。关于经过运动,可再选两个完全相反的例子。学生应仔细研究并比较其不同的技巧与用法。

c. 肖邦

《♯F小调夜曲》,作品48第2,第1~30小节(例456)。

一个九度被分成三度上行运动的例子(见低音),构思了Ⅰ到Ⅱ的经过运动。注意应用属和弦的作用,尤其是最后应用属和弦♯D和弦的延长,造成了精巧的结构延长与进入Ⅱ的准备。后一和弦作为结构和弦,通过混合而获得,不是Ⅴ的应用属和弦,因为未按辅助和弦处理。相反,在其本身的和声延长中,起着运动中间目的的作用。

d. 普罗科菲耶夫

《第三钢琴奏鸣曲》,第27~59小节(例457)。

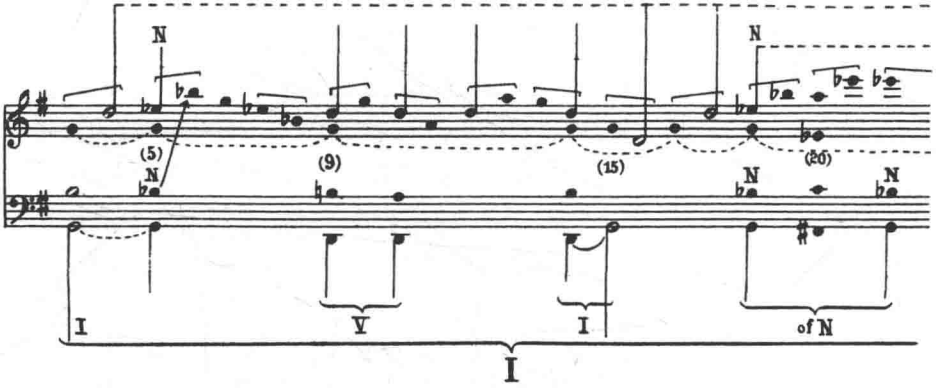
高级的半音经过运动将整个乐段连接在一起,通过下行四度(或上行五度)技巧而延长。造成复功能的大规模经过运动,因为下行四度产生了强烈和声影响。这例子的整体活力,主要在于低音与和弦进行。这种情况下即使单独认识低音的方向也清楚指出音乐方向及贯串性。

2. 奏鸣曲形式的发展部(大规模延长)

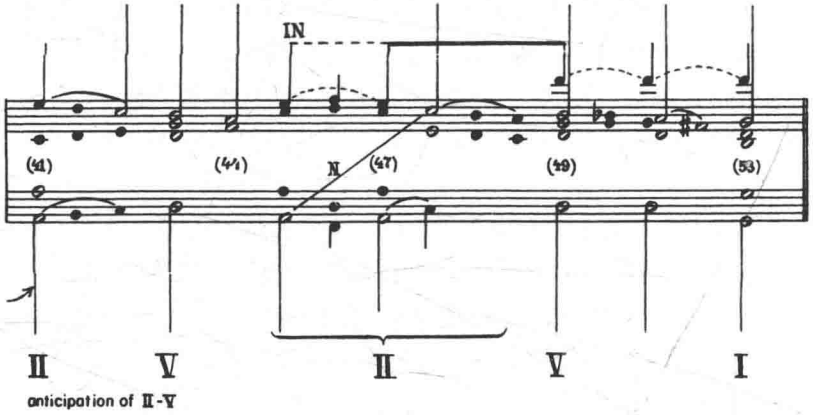
奏鸣曲式乐章的发展部特别适合于说明大规模听觉的必要性。可以说在这些乐段中可找到音乐建筑最大胆而富于想象的概念,音乐紧张度及动力很难找到更可信的表现。下面的讨论先回顾了第八章中有关曲式问题的讨论。但这些发展是恰当地大规模延长的(也因此是调性概念的)例子,因此目前提出较好。

例 454

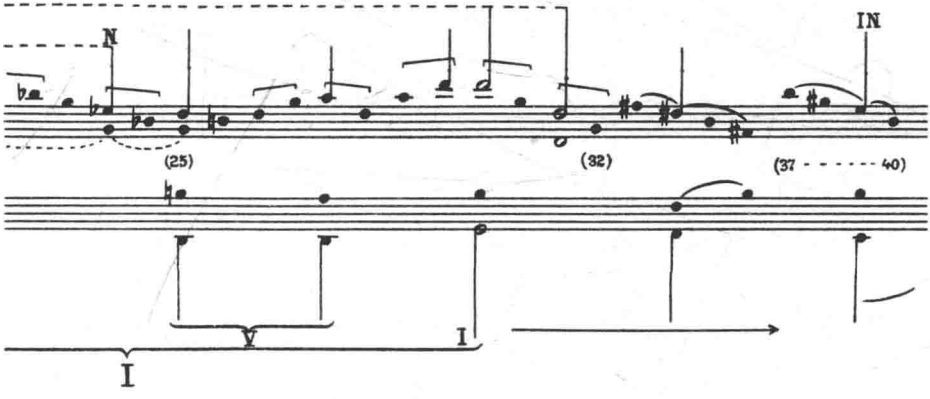
a



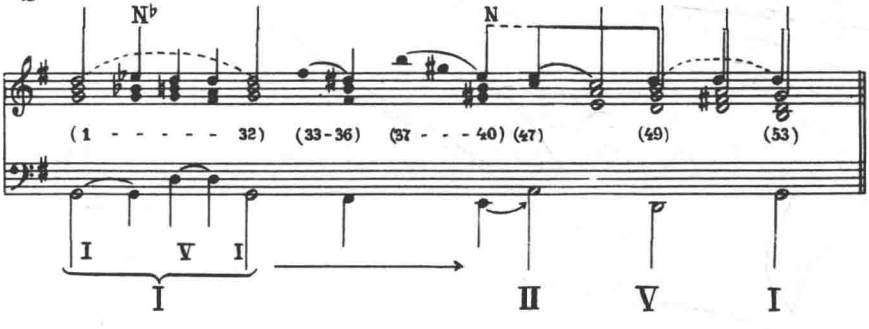
a cont'd



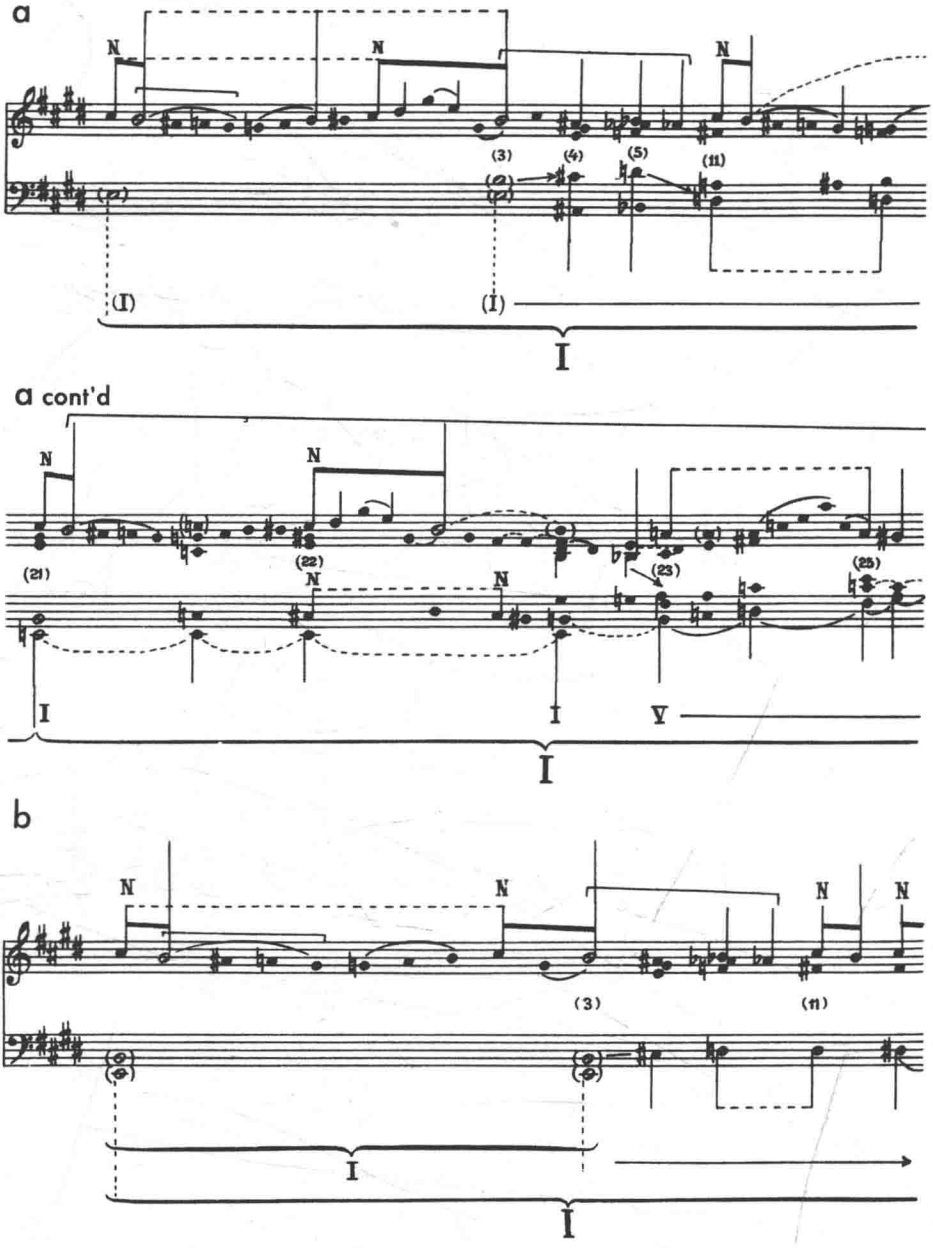
a cont'd



b



例 455



a cont'd

(13) (14) (19)

V I N N

I

a cont'd

N N N

(27) (28) (29) (30)

I

I V

b cont'd

N N N N

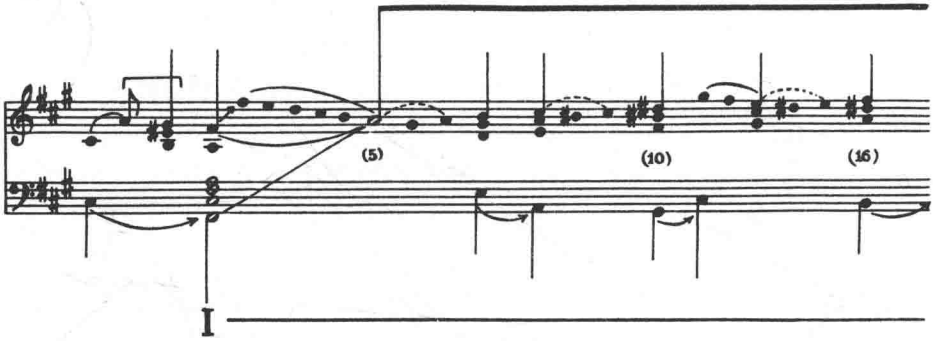
(13) (19) (21) (23) (25) (26) (27) (30)

V I N---N I V ⟶ I

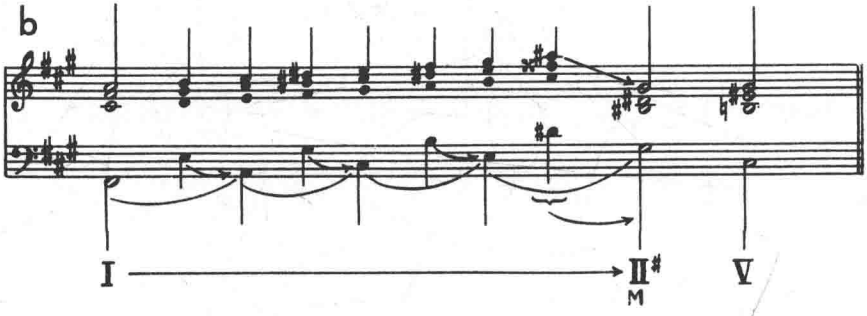
I V

例 456

a

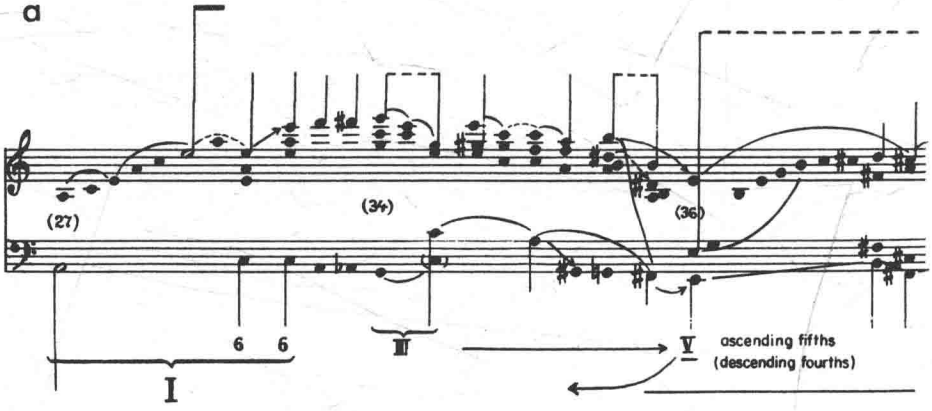


b



例 457

a



a cont'd

(17)　(18)　(22)　(23-28)　(29-30)

5/4　6/4　5/4　7

II#/M　V

c

(18)　(22)

II#/M

a cont'd

N

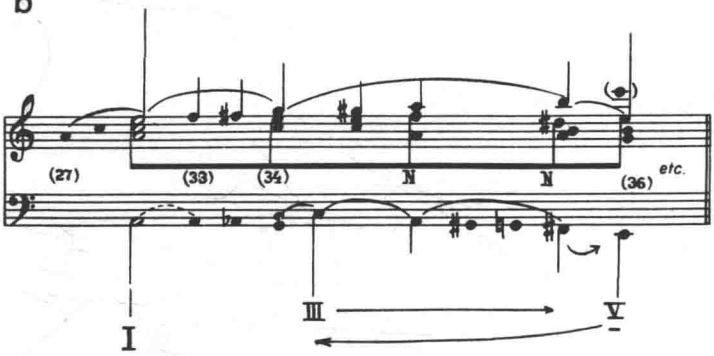
(44)　(49)(52)　(53)　(56)　(58)

(II)　V　I)

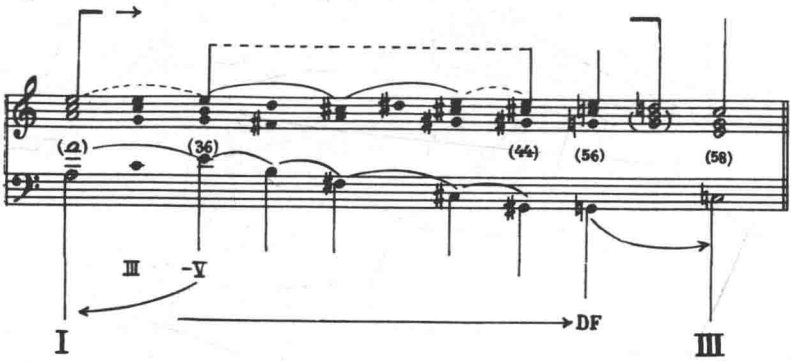
anticipation

DF　III

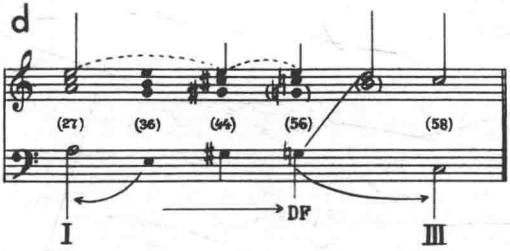
b


(27)
(33)
(34)
N
N
(36)
etc.
I
III
V

c


(27)
(36)
(44)
(56)
(58)
III
-V
I
DF
III

d


(27)
(36)
(44)
(56)
(58)
I
DF
III

我们知道发展部的结构任务是将作品从呈示部结尾进行到再现部的开始；也即从构成并支持呈示部第二主题的延长和弦走到再现部之前的属和弦。[①]如果第二主题表现属和弦，那么发展部表明了属和弦另一个大规模延长（其结束引到再现）。但若第二主题构成中音和弦的延长，发展部的任务是将进行从中音和弦延长到属和弦。

因此，发展部最终是过渡运动的乐段。事实上就需要这个运动——表现Ⅴ的延长或Ⅲ到Ⅴ的进行——来说明在推到再现时要有不寻常的方向等级。另一方面，为了取得适合的形式段落，产生扩张及延迟的要素，结构就需要延长单个和弦或一个短小的进行。戏剧性动力及扩展两个相反因素之间的艺术斗争造成了奏鸣曲形式作品发展部的特色。紧张度，也进一步解释了在好的奏鸣曲乐章中，再现的进入具有松弛的感觉随后发展成高潮的紧张度效果。

在下列论述的过程中，阅读上声部的结构比分析低音会缺乏可信度。这个问题将在第八章作最后说明。同时应记住，对大规模调性布局及理解的需要是分析下面奏鸣曲与交响曲作品文献的主要目的。它们表明了极灵活的调性方向及建筑结构的例子。

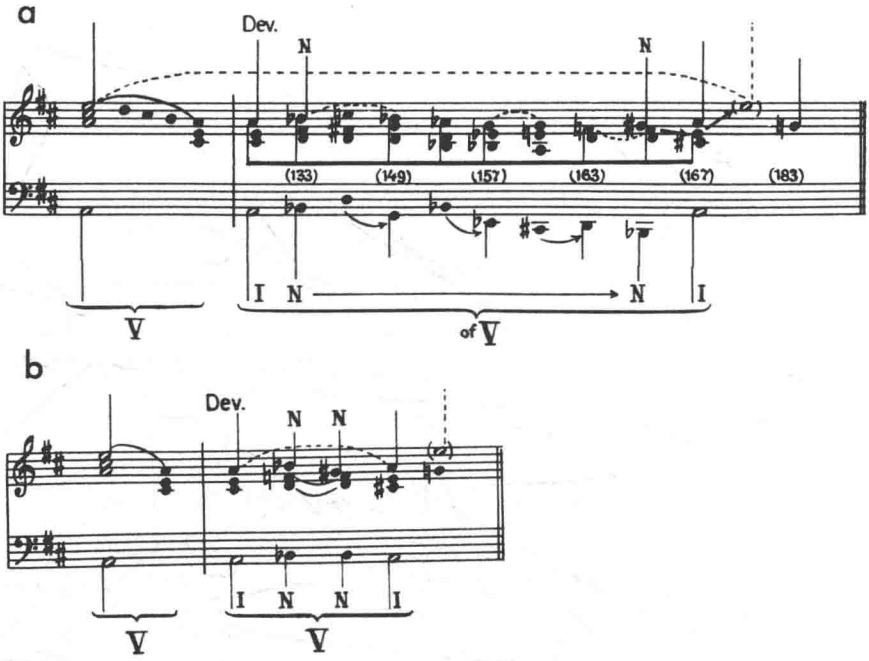
理解调性中乐段的扩展问题主要是关于方向问题。因此对运动关键点的理解是必不可少的。虽然下面分析的图谱按一般次序出现，即从延长到结构的方向，但再次建议读者先用归纳过程。这意味着开始于最后的图，进展到图 a 所示的延长。通过这种步骤听众就能记住主要的单向进程及其方向，接而有可能使他投入到延长的有趣工作中去。

我们现在讨论具有大规模属和弦延长的多个发展部。虽然在这样的作品中最终的结构问题相同，但是实际上延长的无限可能性使得作曲家有机会创作各种各样的乐段，与此同时带来最大的聚合力。

首先来看贝多芬《D 大调奏鸣曲》作品 10 第 3 首的第一乐章。（例 458）整个乐段作为Ⅴ的延长，受邻音运动 A–♭B–A 统治。♭B 音作为 ♭B 大和弦和变和弦的低音支持旋律声部的下邻音 ♯G（见图 b）。图 a 显示贝多芬将两个以 ♭B 为低音的邻音和弦构思为一个八度的外廓空间。G（第 148 小节、♭E（第 157 小节）及 D（第 163 小节）上构成的次结构级别的和弦是作为经过和弦，让声部运动从一个邻音和弦带到另一个。

① 运用于以和声骨架为基础的作品。

例 458



与♭B 相反，♮B 是另一首作品发展部中的统治邻音，来看海顿《D 大调第 104 交响曲》的第一乐章(例 459)。上声部为♯F 的邻音和弦 B 由完全和声进行 Ⅰ-Ⅳ-Ⅴ-Ⅰ 的和声所延长(图 c)。图 b 中可见 B 和弦的进一步延长，先通过对位延长(第 125~137 小节)，再经由有趣而相当复杂的经过运动到Ⅳ的应用属和弦(第 137~155 小节)。这个经过运动表明内声部音的盛大旋律活力，其中的 7~6 进行，它的上声部自 B 和弦内声部引出，然后进入Ⅳ的内声部♯G (例 460)。回到例 459 及图 a，从 B 开始的内声部进行符杆向下并用横线连结。从这 B 音开始分出另一旋律线，通过移到上声部成为整个经过句的旋律上声部。但在最终分析中这两条旋律线都是内声部活动的结果，因此从属于从♯F 到♯G 这高一级的旋律进行。

此外，图 a 表明另一延长的详细轮廓，即Ⅳ的延长，对此现在应该不难理解。以上的两个延长，后者与第 137~155 小节之间的延长是器乐性的，以形成这发展部的戏剧性风格。在扩展中关键点之间的空间，同时通过经过运动强烈的推动趋势，造成了一定的调性紧张度。

在贝多芬钢琴奏鸣曲作品 22 第一乐章的发展部中(例 461)，虽然最终

的分析(图 c)仍表明是一个邻音技巧,它很明显出现在上声部,但低音由延长的Ⅰ与Ⅴ之间的扩展经过运动所主宰(见图 a、b)。

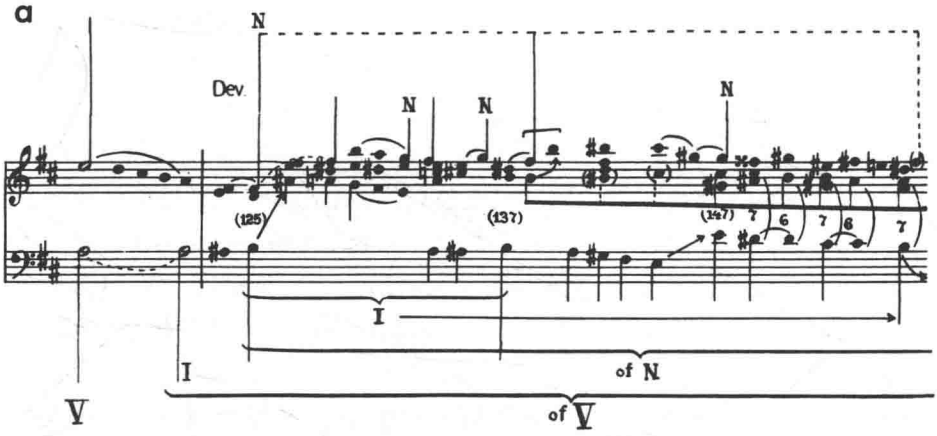
贝多芬《第七交响曲》第一乐章的发展部由不同结构级别的经过运动所统治。(例 462)该发展部使用了完全不同的技巧。Ⅴ只延长到第 217 小节,之后,这个运动整体上形成了经过运动并导向再现部的主和弦(见图 c、b),因此,Ⅴ并非直接出现在再现之前。我们一定惊叹于这个交响性的调性建构的杰出例子。在属和弦延长以后,高一级别的经过运动放慢发展。随后,Ⅴ(第 217 小节)与第一个经过和弦 D(第 254 小节)之间构成了广泛的延长并逐步积累高潮。图 a 说明第一个延长是到 D 应用属和弦的润饰经过运动,第二个是在应用属和弦本身内的同样润饰经过运动,紧张度造成了高峰,直到第 254 小节运动突然进入 D 小经过和弦,最后整体迅速进到再现的开始。与其他任何发展部相比,这个段落可谓一个真正的过渡段。

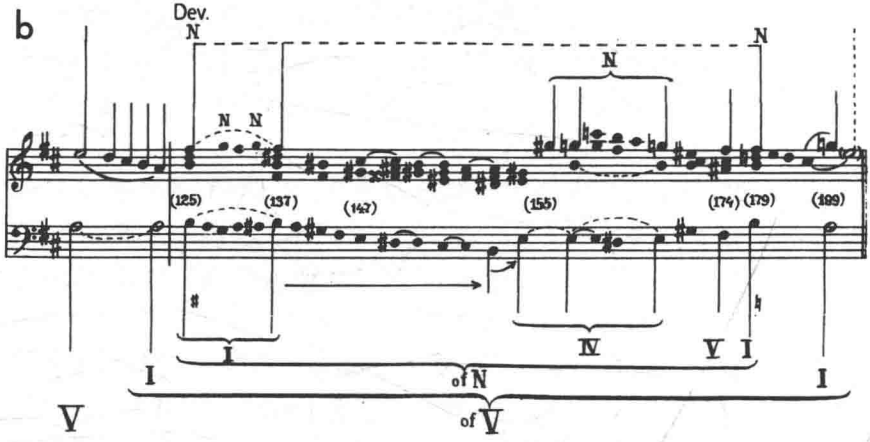
下面所讨论的一组发展是从Ⅲ到Ⅴ的一个长大延长。在此,大师们基于同样的结构轮廓创造了最幻想多变的乐段。例如,同样都是从Ⅲ移到Ⅴ的两个发展部之间有极大的对比。见贝多芬钢琴奏鸣曲作品 10 第 1 号与作品 57 的第一乐章。

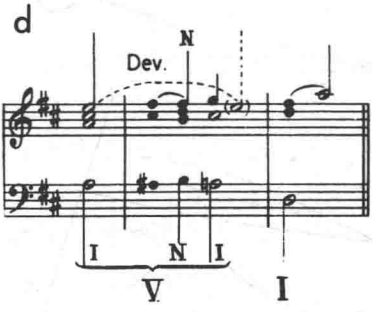
作品 10 第 1 号的发展完全由经过运动主宰。(例 463)从主要延长分出来的(见图 d)是大的延长经过运动,将 F 到 G 的二度设计为下行七度,分布在广泛范围之中(先见图 c、b 再看 a)经过运动本身以三、四度移动,延长了一些经过和弦,更加强了调性紧张度。

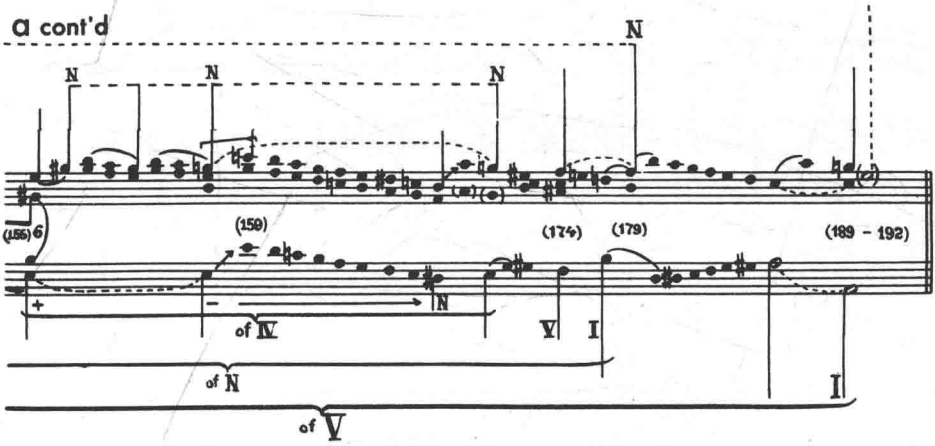
现在看贝多芬作品 57(例 464)。这乐段的特点在于邻音运动$^{\flat}$D–C。它作为“格言”在整个乐章中运行,甚至决定了低音的发展。这里没有出现较高级结构音的经过运动。在延长Ⅲ以后(注意由小和弦变到大和弦),将Ⅲ变成$^{\flat}$D 的应用属和弦,在第 109 小节到达$^{\flat}$D 和弦,最终指向引到 C,即Ⅴ的低音。但在此属和弦之前,出现了$^{\flat}$D 倚音和弦;图 b、c 中用八分音符杆指出。第 109~123 小节间的运动说明了建立在同一低音$^{\flat}$D 的两个和弦之间的经过运动(对此例 458 的相似情况),这样大大扩展了邻音运动$^{\flat}$D–C。至于上声部的所有细节,例如发展部开始时,E 和弦延长内的许多有特点的音域转移与邻音运动并没有予以明示。我们主要的集中点在于低音,它指出了具体的调性方向与总的调性结构。但请读者注意上声部分裂为两个声部。一个从$^{\flat}$A 经过$^{\flat}$G 到 F,然后又经过$^{\flat}$G 到最后的 G(三度下行及二度上行)。另一

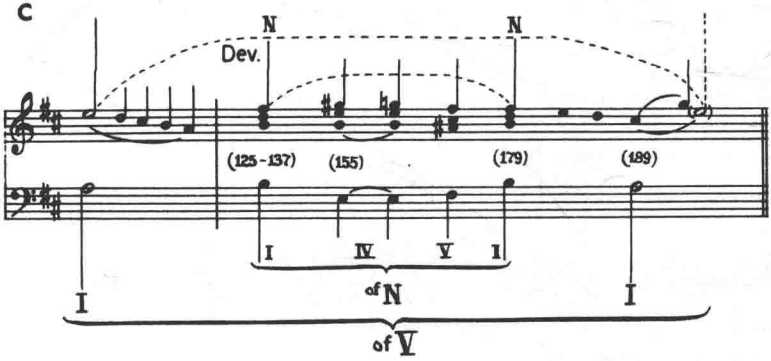
例 459


a
N
Dev.
N
N
N
(125)
(137)
(147)
7
6
7
6
7
I
I
of N
V
of V

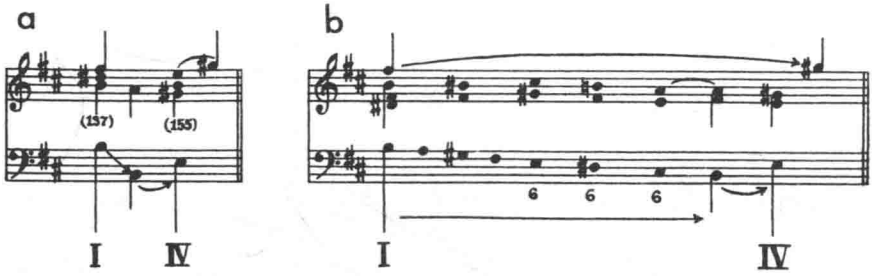

b
Dev.
N
N
N
N N
(125)
(137)
(147)
(155)
(174)
(179)
(199)
I
I
IV
V
I
I
of N
I
V
of V


d
N
Dev.
I
N
I
V
I

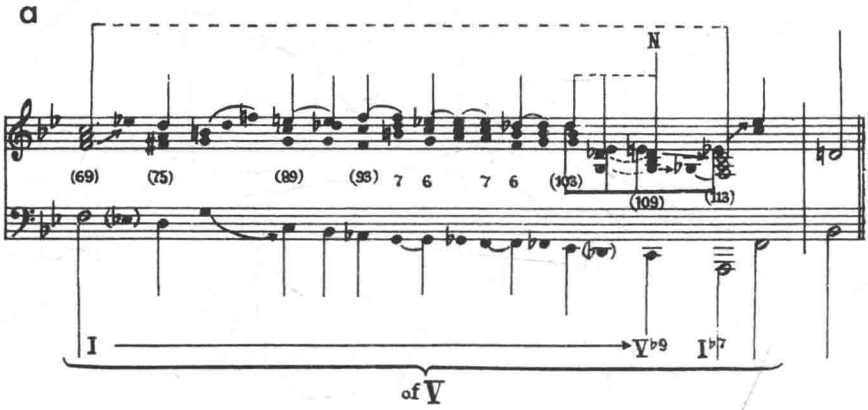

a cont'd
N
N
N
N
(155) 6
(159)
(174)
(179)
(189 - 192)
+
-
N
of IV
V
I
of N
I
of V


c
N
N
Dev.
(125-137)
(155)
(179)
(189)
I
IV
V
I
of N
I
I
of V

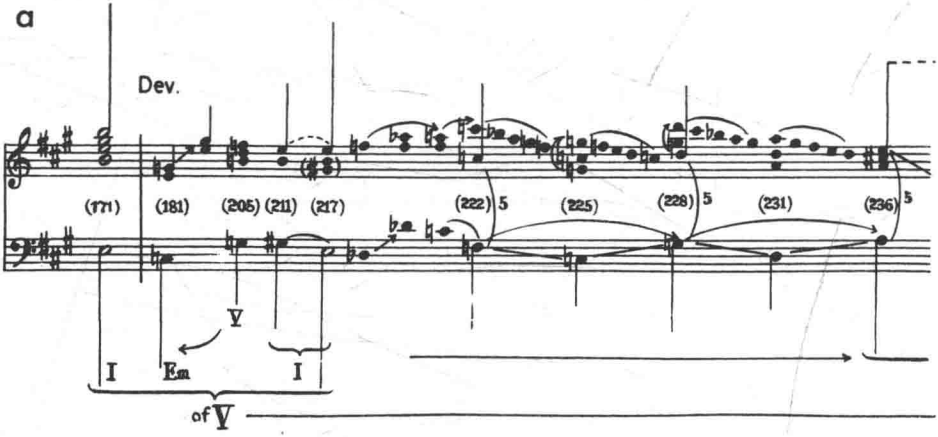
例 460



例 461



例 462



c

7 6 7 6 7 (6)

I IV

b

N

I → V♭9 I♭7

of V

c

N

I → V♭9 I♭7

of V

a cont'd

N N Rec.

(250) (254) (258) (264) (272) (278)

I

b

(171) (181) (217) 5 5 5 (254) (264)

N N

I Em I

V

I

例 463

a

Dev.

I N

(118) (126) 3rd (136)

I V I

of N P

I V I

of VI

V I

of P

III

b

I N

3 3 4 4 4

VI V I

N P

of P

P P P

III

V

c

N　N

(171)　(217)　(254)　(264)　(278)

V → I

a cont'd

(140)　3rd　4th　4th　(150)　4th　(156)

I　P　P　I　II　V　I　II⁶　V

of P

→ V

c

3　3　4　4　4

III　V

d

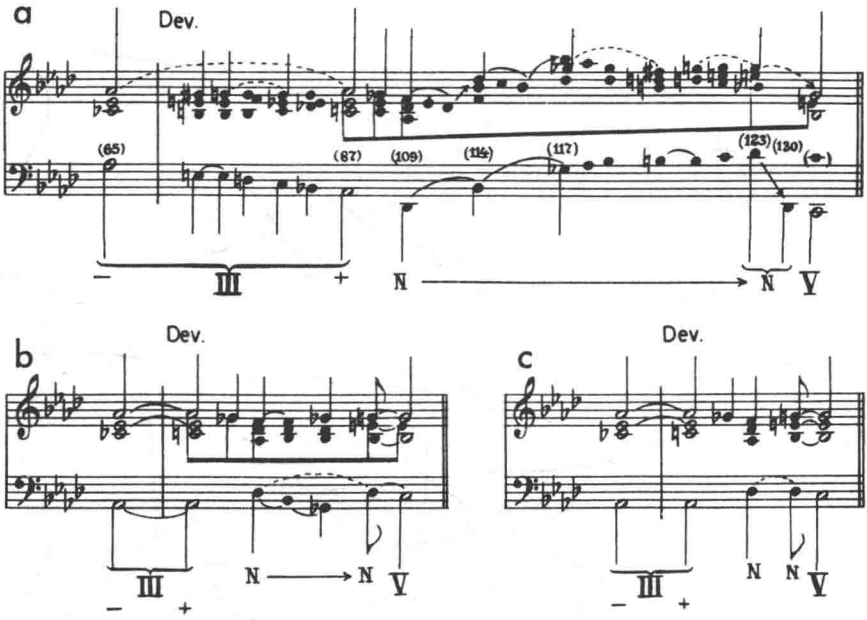
IN

4th　4th

N P　P

III → V

例 464



显示了从♭A 到 V 内声部 E 的运动。

但这个发展部的主要意义在于调性张力，这种张力来自支持两个和弦的不完全低音邻音♭D 这个大胆而富想象力的延长。

在对整部作品的分析研究中，第八章将例举更多的发展部，目前学生至少应研究其轮廓。有些发展部会碰见新而巧妙的技巧。例如我们可以来看一个上世纪初的作品，拉威尔小奏鸣曲第一乐章的展开部，虽然仍可见主要进行是Ⅲ到Ⅴ的经过运动，总的声部进行处理及局部的细节延长极有独创性（例 498）。为了弄清微妙的声部进行织体。在图 c 中指出分析结果中的外声部移动，最终的声部进行问题是低音的六度运动与上声部九度相对，它部分地解释了低音中 E 的延留（第 40~53 小节）。Ⅲ到Ⅴ经过运动中主要的迂回及延迟先是♯F 到 E 的延长进行，然后是上声部 E 到 C 的音域转移（第 40~49 小节），以及内声部到♯G 的不协和音运动（见图 b、a）。从第一个延长来看，B 小和弦与后面的声部进行产生自♯F 大和弦的内声部♯C。这内声部运动继续深入至 E 和弦的内声部。前面提到的后一延长，其音域转移以两个七度（细分成四度）走到高音 C、开始是从 F 到♯G 的有趣

内声部运动，后面是 ♯F，两个音都准备了有特点的再现部进入，♯G–♯F。进入第三个结构段落也很有趣，但是我们将在第八章来讨论，包括整个乐章的图解。

另一有趣的例子是舒伯特《未完成交响曲》第一乐章（见例 497），这里的第二主题由Ⅵ（不是Ⅲ）支持。发展的任务是从Ⅵ移到Ⅴ。该进行通过 E 小和弦这个广泛的延长装饰和弦，[1]以最不平常和独创的方式来扩展。

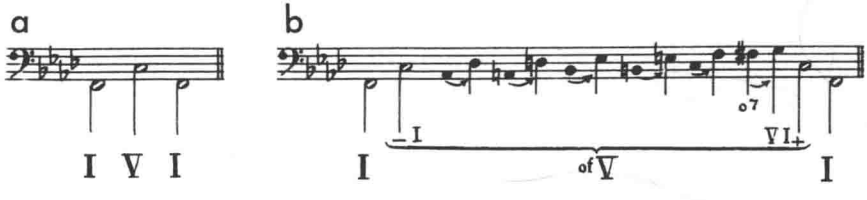
现来看勃拉姆斯《第三交响曲》第一乐章。（例 503）该发展部没有到属和弦。可从图解注意到支持呈示部第二主题的 A 大和弦不是和声而是对位和弦。勃拉姆斯所用技巧的革命意义将在第八章提及。如果结合例 480 与例 505 这些巴托克与兴德米特的主要作品的例子，就可充分掌握。这些发展部表明对位结构内的对位延长。然而，我们惊奇地发现在当代这些作品中，尽管对位语言有革命性的变化，但通过构成一个戏剧性的过渡运动，使它仍然保留原有的意义。

3. 大规模布局的练习

再次要提醒学生用键盘弹奏所有图解的必要性，应按从结构到延长的方向，在相继阶段中做到。这样才能训练并装备他们的心灵与听觉以理解西方音乐最广泛构思的有机体以及对年青作曲家有特别意义的结构布局。在不同阶段用不同技巧扩大一个简单进行，听觉就获得有价值的训练。奏鸣曲形式展开部中的例子为这种键盘练习提供了特别适合的材料。

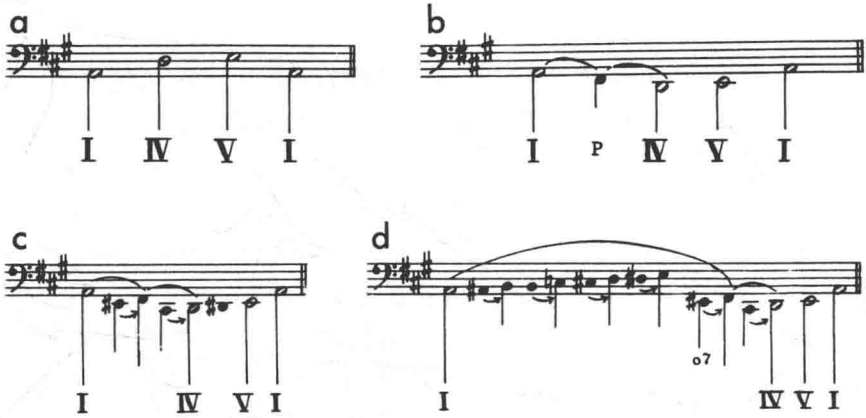
通过第五章与第六章连续的延长练习，现可说明不同阶段的低音进行，除它们本身价值以外，还想指出已分析过的作品各段落如何可以用来进行调性布局的练习（例 465~470）。

例 465

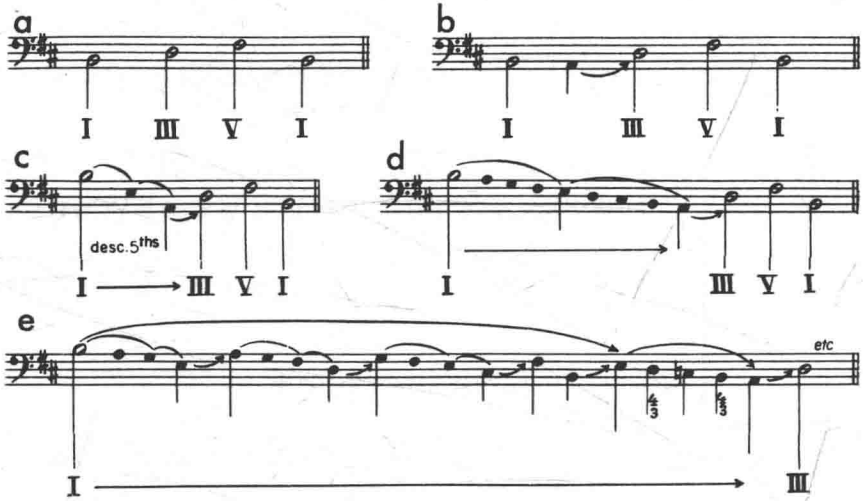


[1] 在最后分析中，这和弦还有Ⅵ与Ⅴ之间声部进行和弦的功能。

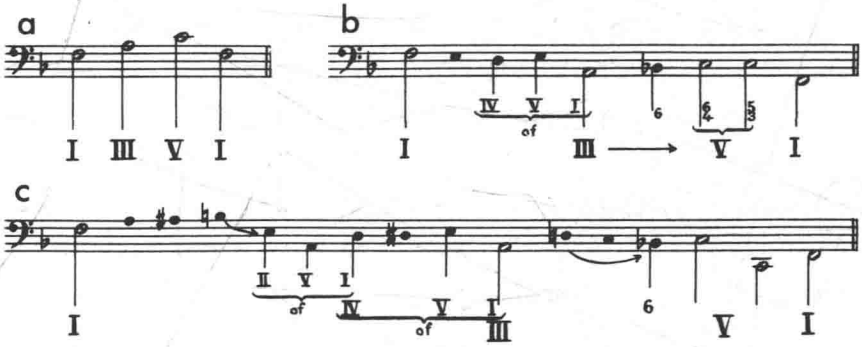
例 466


a
I IV V I
b
I P IV V I
c
I IV V I
d
o7
I IV V I

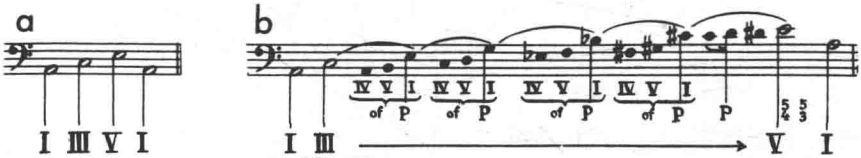
例 467


a
I III V I
b
I III V I
c
desc.5ths
I III V I
d
I III V I
e
etc
I III

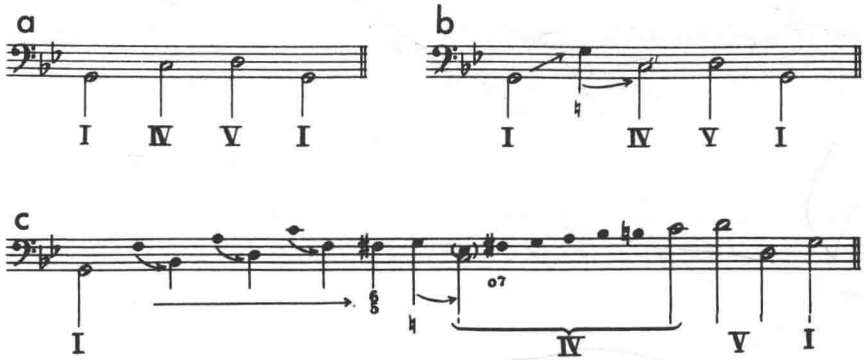
例 468



例 469



例 470



4. 特殊扩展的两种延长

为了对第五章以来所详细讨论的音乐有机体作一个总结，我们将论述两个特别的音乐建筑概念的例子。一个选自瓦格纳的《帕西法尔》，另一选自斯特拉文斯基《三个乐章的交响曲》。

在瓦格纳的《帕西法尔》第一幕中，这音乐象征与表达了古内曼兹与帕西法尔接近圣杯宫殿时的精神及情感的高潮。它开始于 A 大调，在古内曼兹唱“在温泉转回到国王的住宅”的一小节之前，第 78 小节后到达 C 大调。（例 471）这段美妙的音乐将分几个部分加以阐述，先是整体布局，然后过渡到细节，最后是一个全局的观照。

1）总的布局：从 A 到 C 的三度运动，被构想成为一个六度下行（图 a）。

2）六度分成两个大三度与一个半音。第一个三度的结尾 F 音只在第 65 小节到达；从这里相对直接进行到 ♭D 与 C（图 b）。

3）第一个三度（A 到 F）转位为上行六度，分成两个大三度（图 c）。这说明了第 33 小节的 ♭D，这小节是从 A 到 F 整个延长的中途标记。

4）六度自身的进行做了大大的延长（图 d、e）。

A-♭D-F 每个三度组成半音加上小三度的进行。图 d 特别有意思的是，第一个三度 A-♭D 得到进一步润饰（见图 e）。瓦格纳所构思的 A-♭B 的最初半音延长是这样的：二个小三度，一个半音级，再两个小三度。因此，半音级与高一级的三度被先现并在这较低级别的延长中准备。关于这个 ♭E-♮E 的半音级准备，在音乐中出现于第 7~19 小节之间的延长中。

图 f 表明在这个段落的所有主要点上，声部与低音作八度移动。

下面是图 g 的情况。由于音乐篇幅很大，此图省略了延长的 ♭D 和弦（第 33~51 小节）与 ♮D 和弦（第 55~62 小节）的详细解释，只概括表现了 ♭E 与 ♮E 之间的延长（第 7~19 小节）。由于主要目的是集中在调性组织的布局，要求学生只在掌握此图意义以后才详细研究这些延长。

这就带来了这伟大建筑概念的总的意义及含义。不管细节是展开与延长的长度如何，F 和弦（第 65 小节）及随后的 13 小节移到 ♭D，最后到 C，出现了整个运动的高潮。一切逐渐积累并推到这些小节，实现了 A 到 C 的最终音乐运动。虽然“圣体”动机在第 51 小节已首次出现，当动机于第 65 小节再现时，指挥必须努力创造最大的音响。

不能不惊叹于戏剧与音乐的这种难以置信的相互关系，音乐是如此突出地表现戏剧的精神及情感内容。A 到 ♭D 的经过运动（第 1~33 小节）似

乎象征性地表现了古内曼兹与帕西法尔在圣杯雄伟大厅中的徬徨。在经过运动告一段落以后，临近的宫殿是用D大和弦延长的强烈经过句来表现的。这延长有效地放宽并延迟上行到F的运动，从整体上看，令人信服地为高潮作准备（第65小节以后）。当他们越走近圣杯，到F的经过运动就越延迟。并且，事实上古内曼兹与帕西法尔的对话的结束与♭D的第一次润饰的经过运动正好重叠，为脚本增添了相当的光彩：帕西法尔："我几乎大步走了，我想自己步子很宽了。"古内曼兹："你看，我的孩子，我们有时间到室内去。"

这些歌词与音乐所造成的印象不是惊人的相应么？它通过广阔的空间徬徨的印象。从A经过许多三度到♭D，基本上构成小三度空间，它们只是构成C的大运动的一个部分，象征着最后到达宫殿。

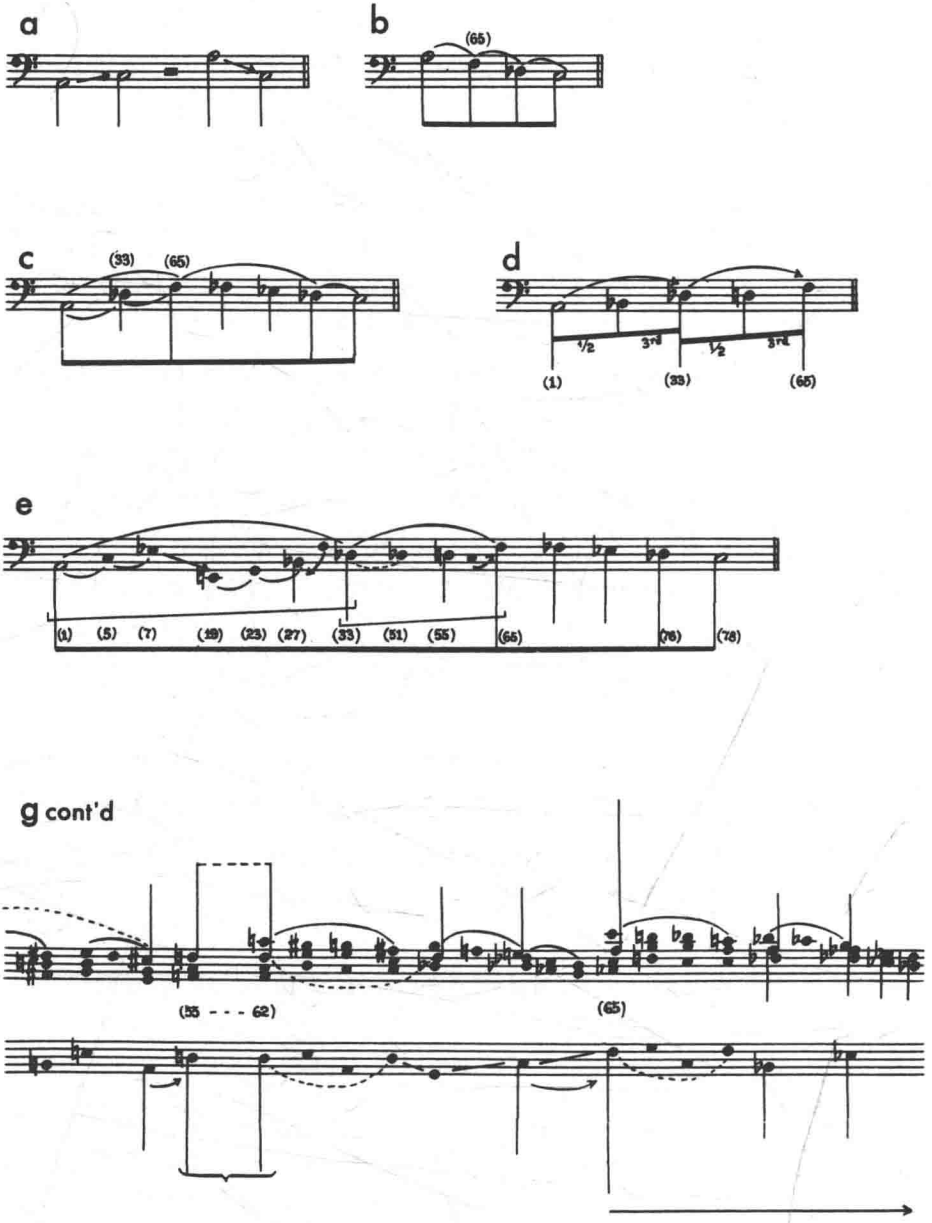
下面斯特拉文斯基的例子包括有147小节（从开始到排练号37），构成第一乐章的呈示段（例472）。

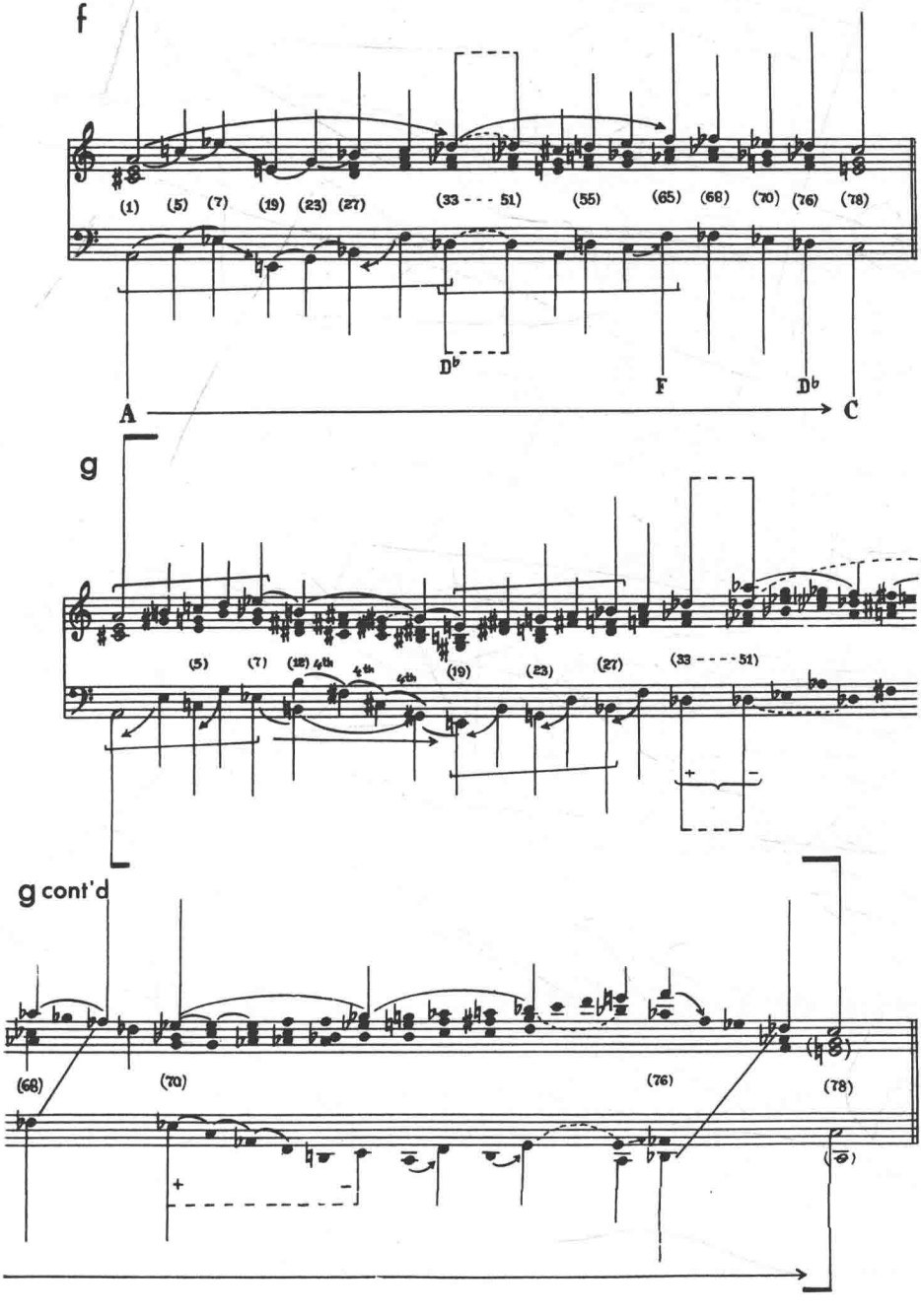
这或许是现代复合调性中最令人信服的例子之一。回顾之前的讨论，我们再次强调，使用所谓复合和弦决不意指为两个调性，不管风格如何，这会与创造调性要素的统一相矛盾。学生已研究过开始小节的声部进行，可能对这些小节在更大有机体中的作用想了解得更多，这有机体的扩展，除了相当陌生的复合和弦声部进行外，最初会让人将注意力集中于图c、d所表现的浓缩内容上。直到第29号前，经过了108小节，G的延长主宰了所有运动。这主要延长分为三个低一级别的延长，第一个将旋律从G推上三度到♭B，低音进到邻音A。第二延长将旋律进一步推高半音到还原B，低音到达装饰音C。最后，第三延长重新开始于G，经过前面所概括的三度空间，将旋律上推到D。在这三次旋律概括运动中有不可抗拒的越来越大的因果关系。旋律整体上移高了五度。注意三个低一级别的延长都开始于同度G或在G和弦上（不完全与完全）。

从第29开始，低音下行到B再升到D。这合成一个从G经过B到D的进行，第一个三度表现为下行六度。作为这低音进行的对位，上声部再升高五度到A。

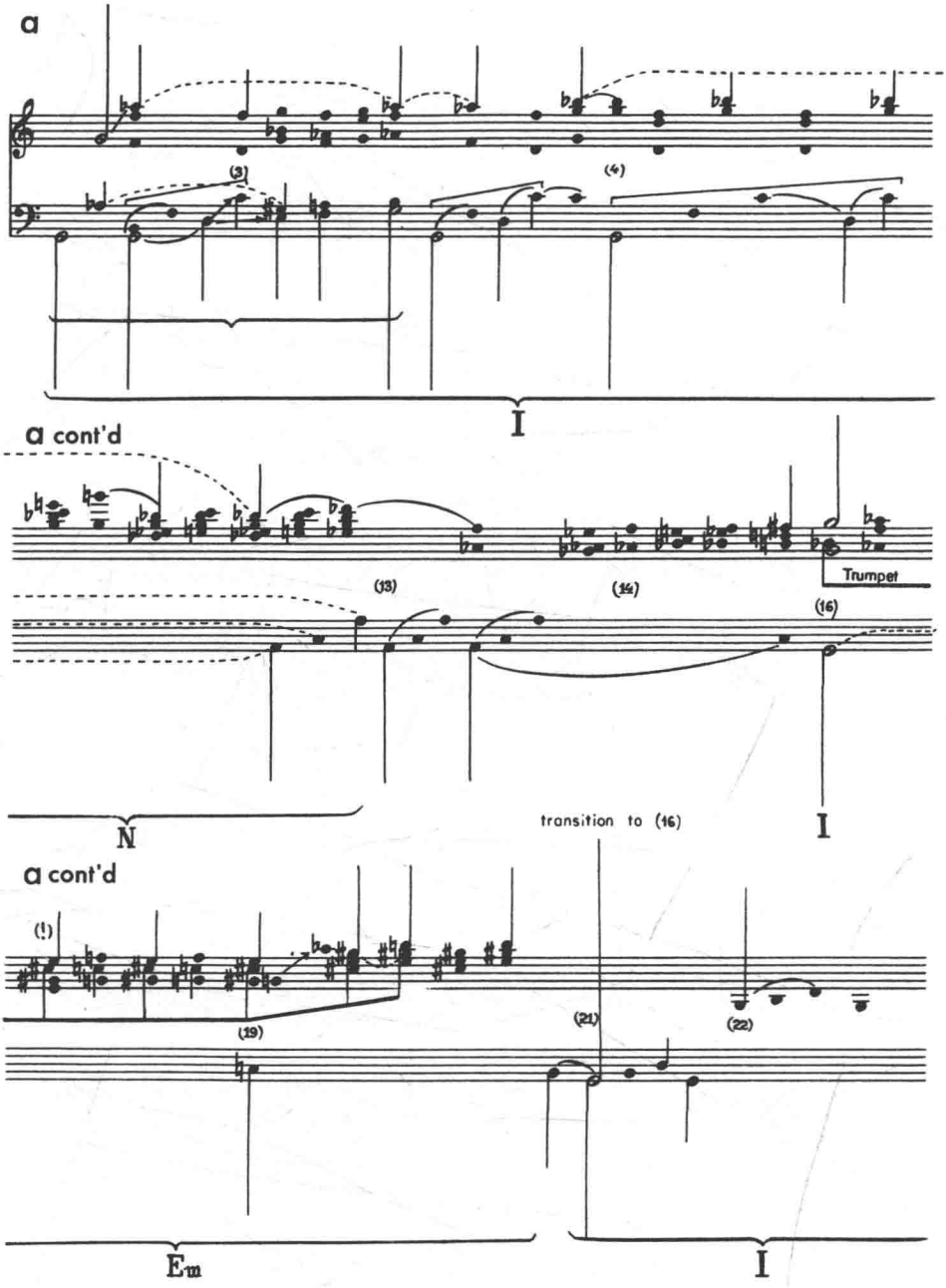
可再一次回顾G的巨型延长，虽然在三个延长每次开始时，G音或其三和弦的响起并没有复和弦的组合，但首两个延长的结尾决不是这种情况。只有最后一个延长把音乐带到最初的旋律目的D，用简单的G三和弦支持此音（第26号后一小节）。

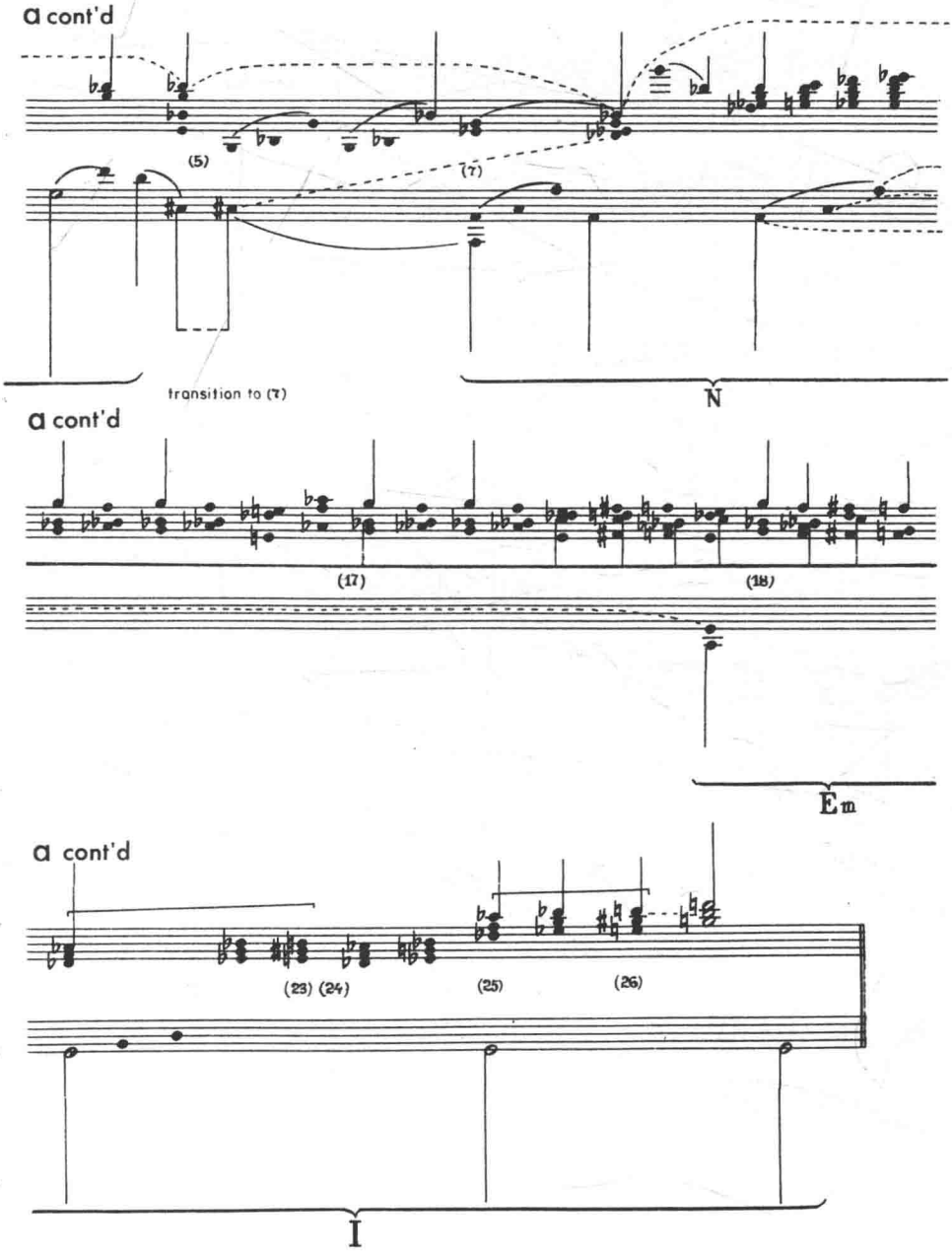
例 471


a
b
(65)
c
(33)
(65)
d
½
3rd
½
3rd
(1)
(33)
(65)
e
(1)
(5)
(7)
(19)
(23)
(27)
(33)
(51)
(55)
(65)
(76)
(78)
g cont'd
(55 - - - 62)
(65)

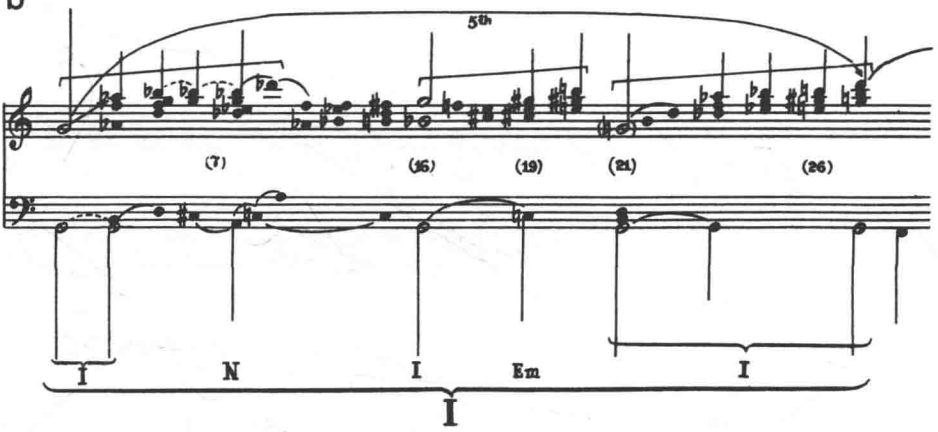

f
(1) (5) (7) (19) (23) (27) (33 - - - 51) (55) (65) (68) (70) (76) (78)
D♭
F
D♭
A
C
g
(5) (7) (12) 4th 4th 4th (19) (23) (27) (33 - - - - 51)
+
−
g cont'd
(68) (70) (76) (78)
+
−

例 472

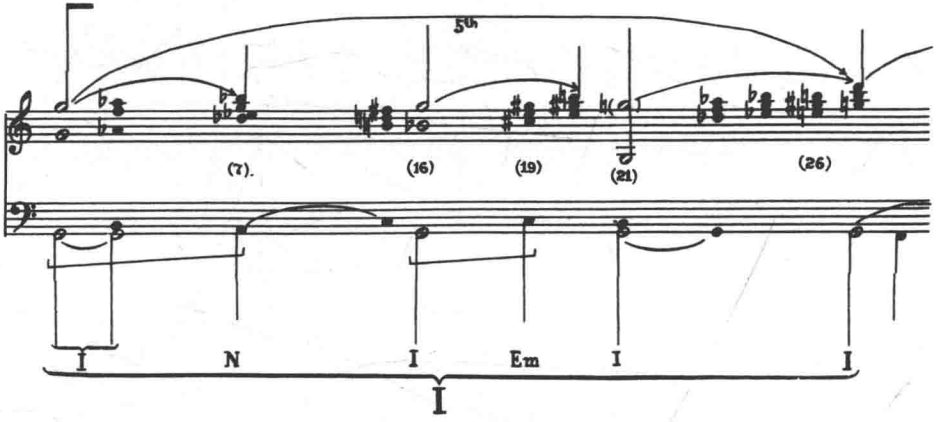

a
(3)
(4)
I
a cont'd
Trumpet
(13)
(14)
(16)
N
transition to (16)
I
a cont'd
(1)
(19)
(21)
(22)
Em
I


a cont'd
(5)
(7)
transition to (7)
N
a cont'd
(17)
(18)
Em
a cont'd
(23) (24)
(25)
(26)
I

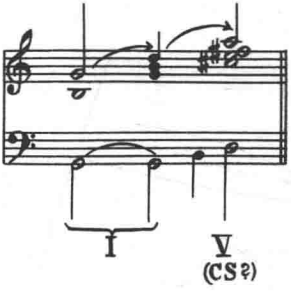
b



c



d



b cont'd

5th

8

(29) (31) (33) (34) (35) (37) (38)

V
(CS?)

c cont'd

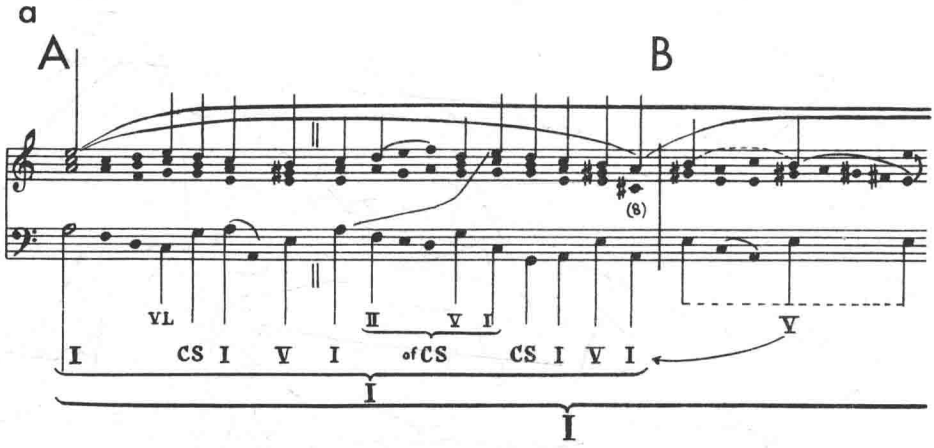
5th

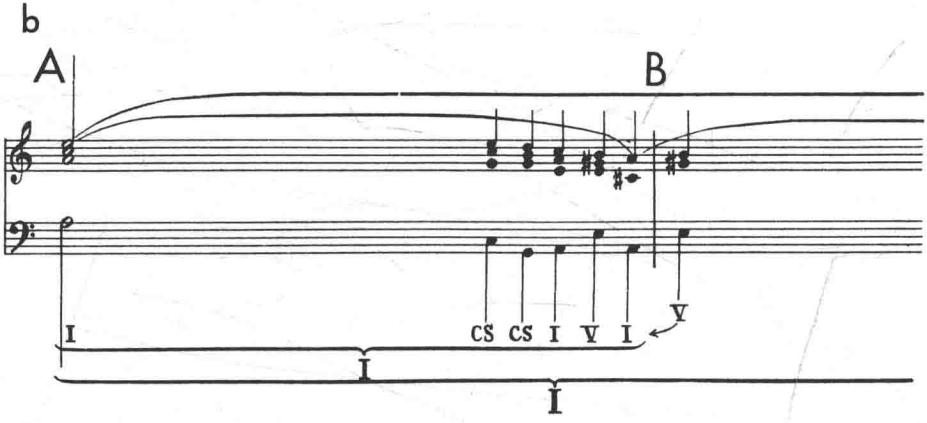
(29) (35) (38)

V
(CS?)

读者现可研究图 b 与图 a。图 a 与总谱显示出斯特拉文斯基用重复并在和弦周围转动的技巧来代替和弦延长的主题发展。这形成了创造和弦块的技巧。例如,注意从第 7~13 小节与第 16~19 的乐段。在后一乐段中小号声部(在图 a 中见上方谱表中符杆向下的音符)对于中声部的连续进行是重要的。它从♭B 走到♯C,并通过七度上行运动到达上声部♮B 音。

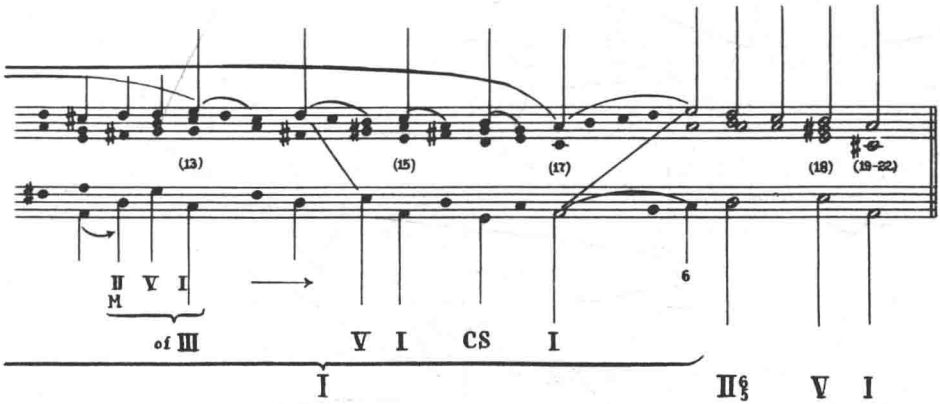
例 473



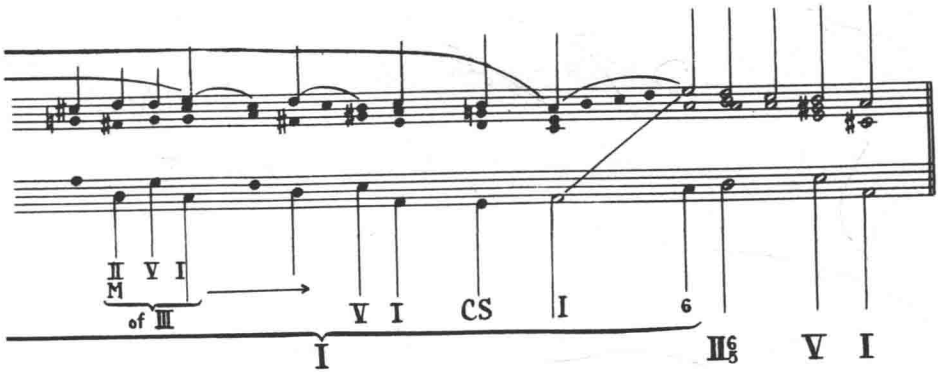


作品的音乐内容，如斯特拉文斯基的这首交响曲与兴德米特和巴托克作品中不同的调性贯串性技巧那样，指出了调性复兴的巨大可能及现代表现力。尽管这种语言已发生巨大变化，但是这些作品似乎暗示，调性——如本书所广义归纳的（尤其在本章与下一章中）——可能会有肯定的未来。

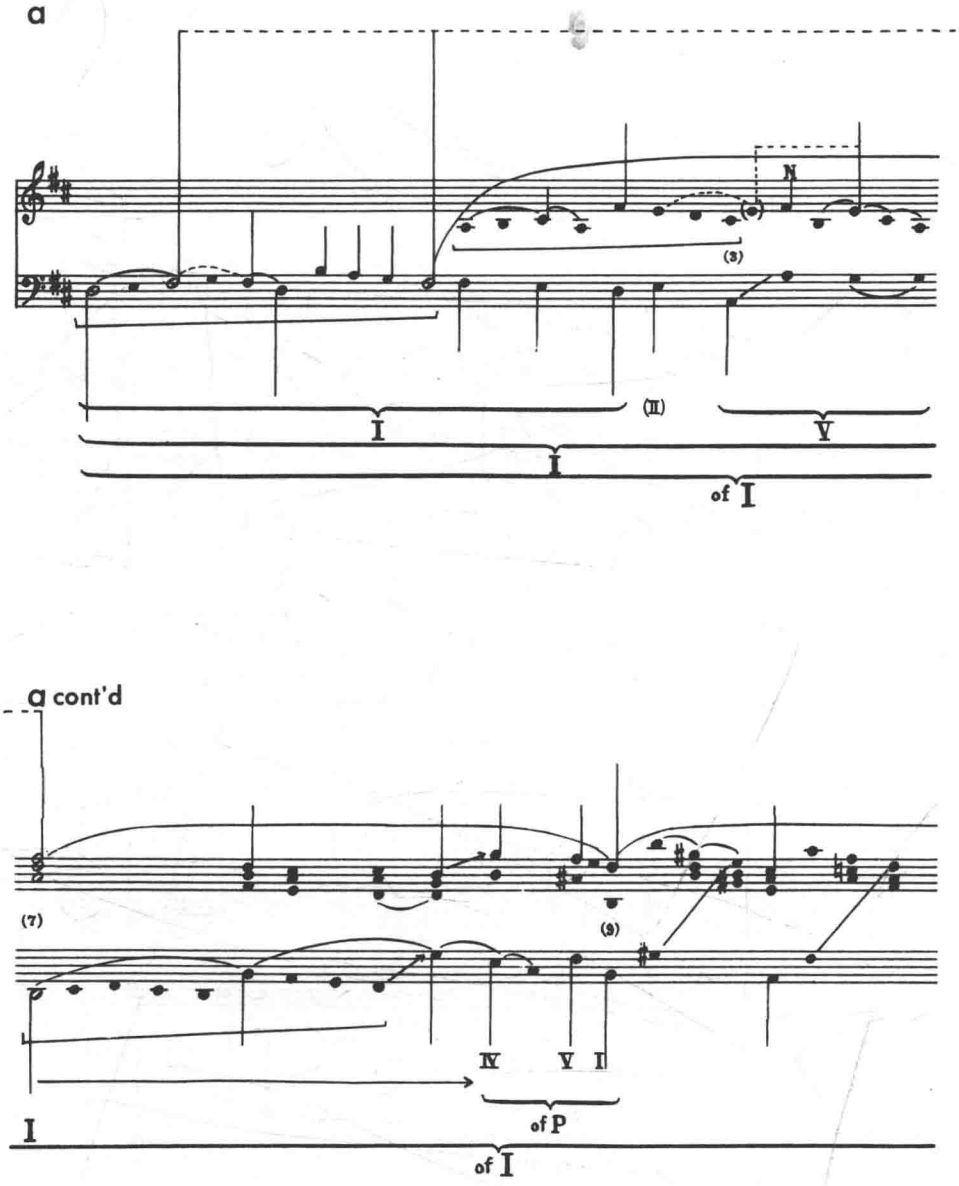
a cont'd



b cont'd



例 474



a cont'd

(5)　(6)　(7)

(XI)

I　IV　V　I

I

II　V

I　(VI)　II　V　I

of V

of I

a cont'd

(11)

I　IV　V　I

of P

IV　V　I

of D

of I

a cont'd

N

(14) (17)

I V I descending fifths

II

of I

b

UN LN

(1-7) (9) (11) (14) (17) (21) (23-27)

6

I II V I

I II⁶ V I

例 475

a

A

N N

(8) (10) (15) (18) (20) (21-24)

N N

I II⁶ V VI V I 6/4 5/3 5/3

I DF III

a cont'd

N

(20)　(21)　(22)　(23-27)

descending fifths

(II)　6

V　I

of I　II⁶　V　I

a cont'd

B

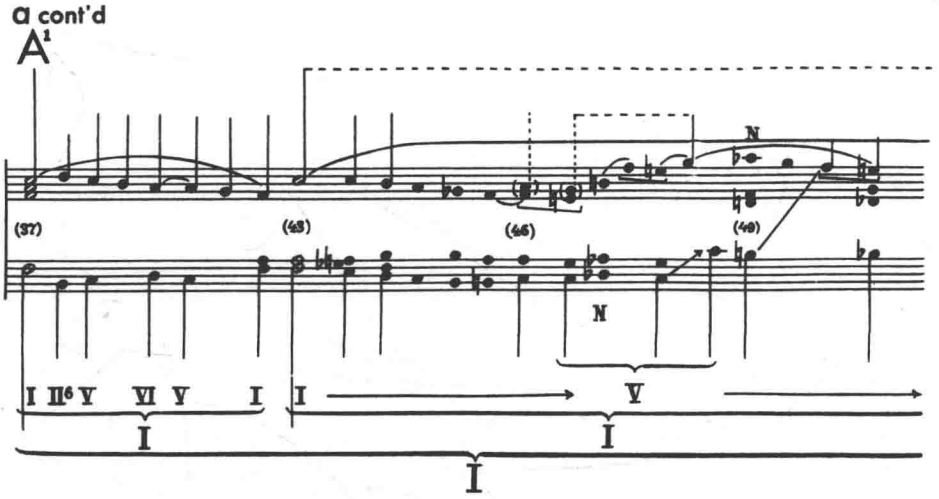
(29)　(32)　(33)　(36)

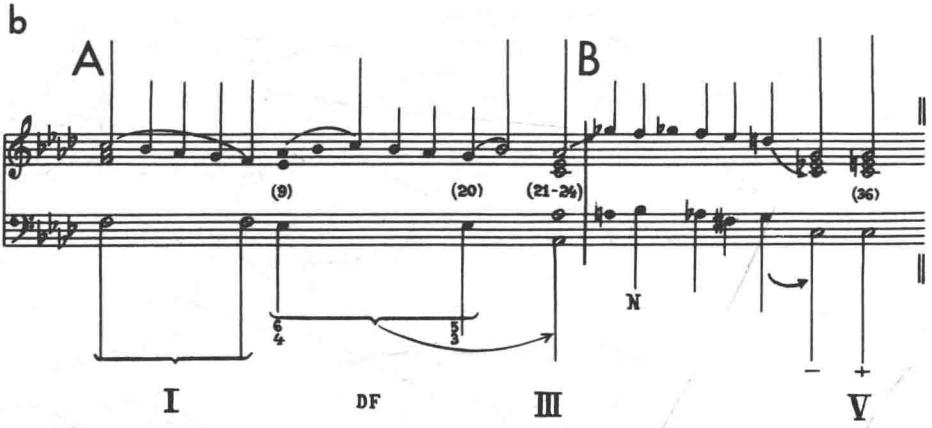
N

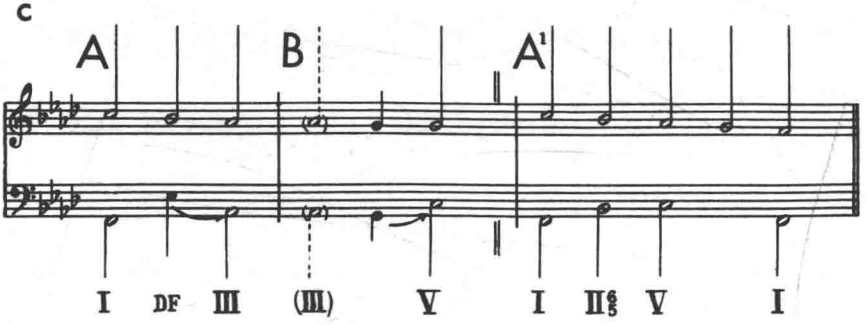
I −　V　I +

of V

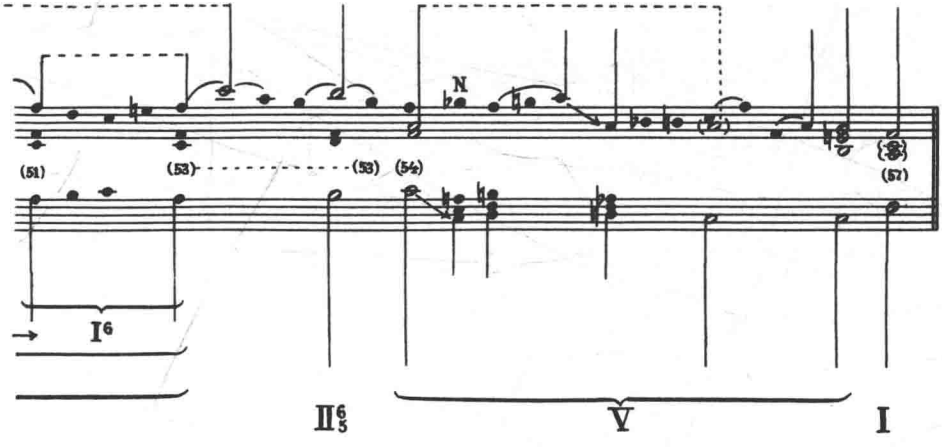
(III)


a cont'd
A1
N
(37)
(43)
(46)
(49)
N
I II6 V VI V I
I
V
I
I

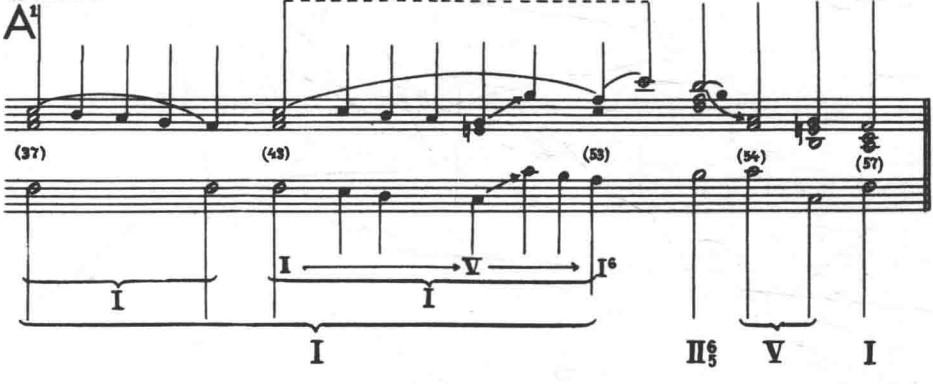

b
A
B
(9)
(20)
(21-24)
(36)
N
6
4
5
3
I
DF
III
V


c
A
B
A1
I DF III (III) V I II6 V I

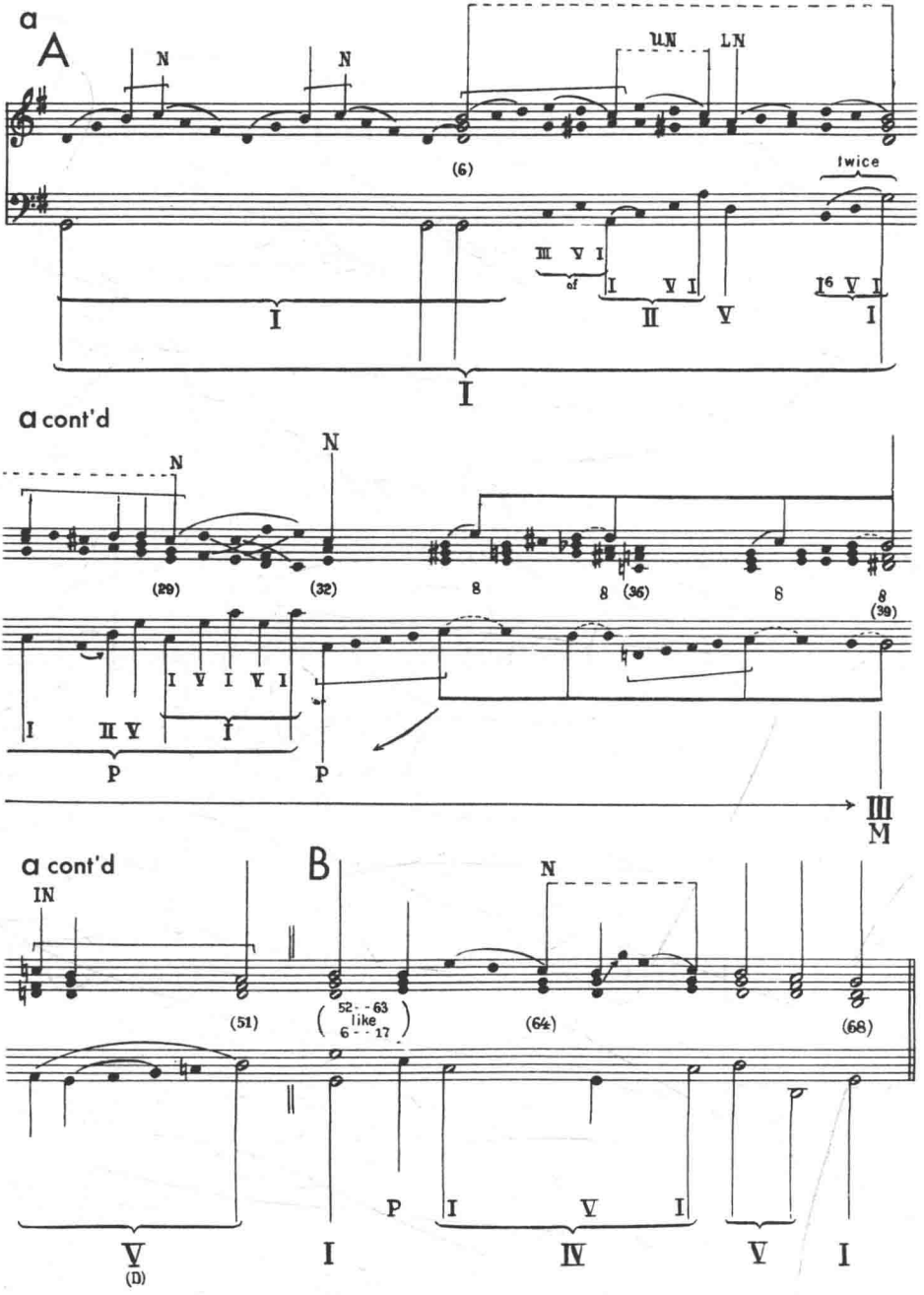
a cont'd



b cont'd



例 476


a
A
N
N
UN
LN
(6)
twice
III V I
of
I V I
I6 V I
I
II
V
I
I
a cont'd
N
N
(29)
(32)
8
8
(36)
8
8
(39)
I V I V I
I II V
I
P
P
III
M
a cont'd
IN
B
N
(51)
52 - - 63
like
6 - - 17
(64)
(68)
P
I V I
V
(D)
I
IV
V
I

a cont'd

N N N

(12) (15) (17) (18) (20) (25)

I 6 II V I

P P

a cont'd

N N

(40) (44) (48)

I II V I II V I

III
M

b

A B

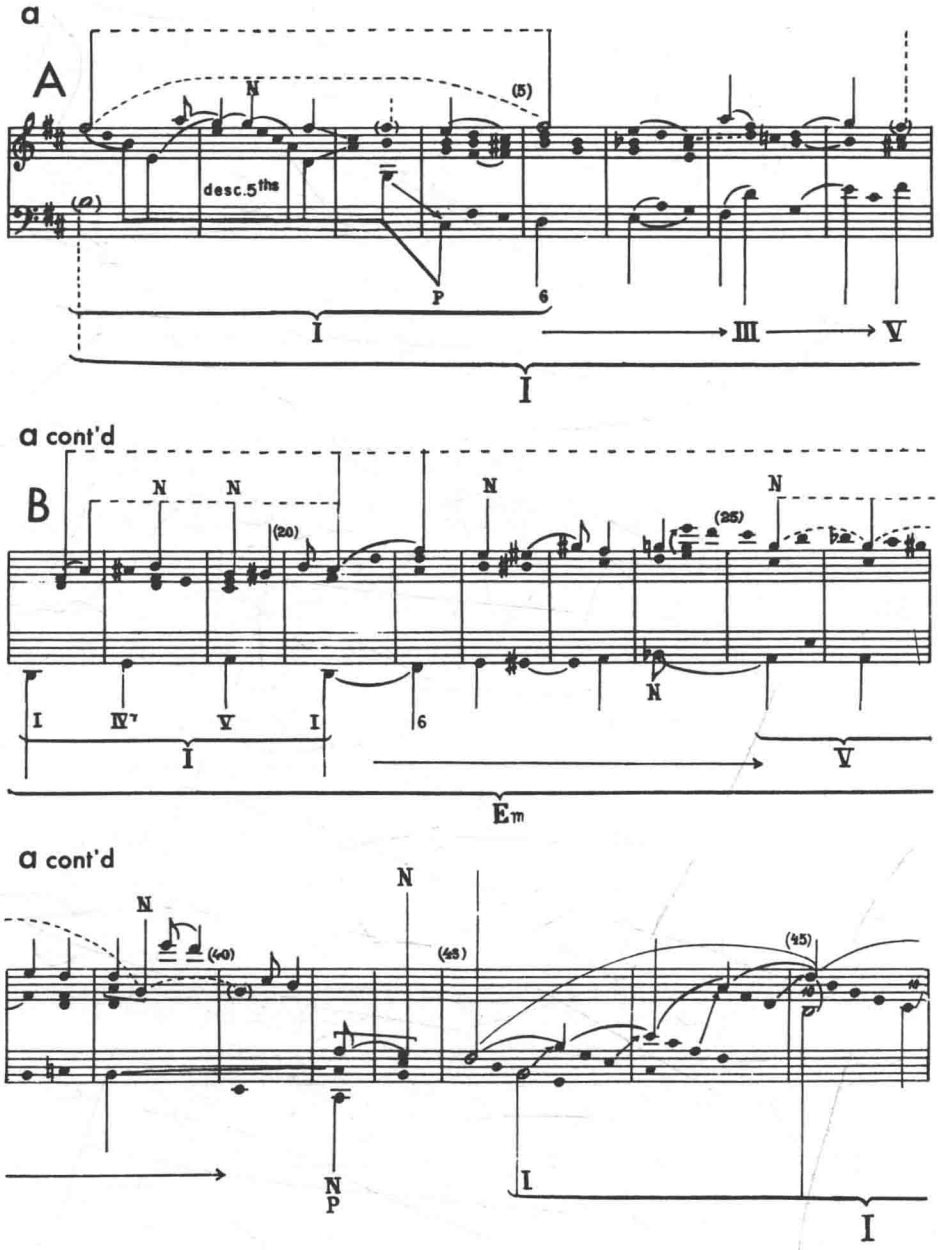
N N N N N

Stanza 1 2 3 Piano 4

I II V I I II V I

I P III V I IV V I
M (D)

例 477


a
A
N
(5)
desc.5ths
P
6
I
III
V
I
a cont'd
B
N
N
(20)
N
(25)
N
N
I
IV7
V
I
6
I
V
Em
a cont'd
N
(40)
N
(45)
(45)
N
P
I
I

a cont'd

(10) N

(15)

I　VI　V　I

I

of V

I

a cont'd

N

(30)

N

(35)

6

N　(V)

V　I　IV　V

Em

a cont'd

A1

(50)

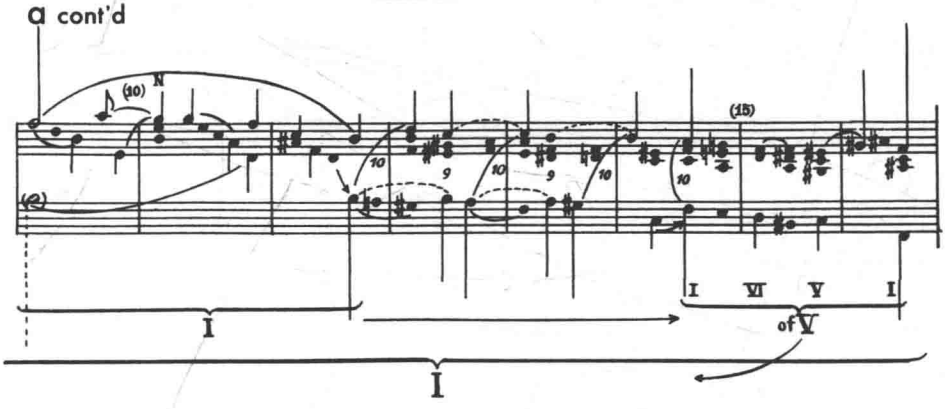
(55)

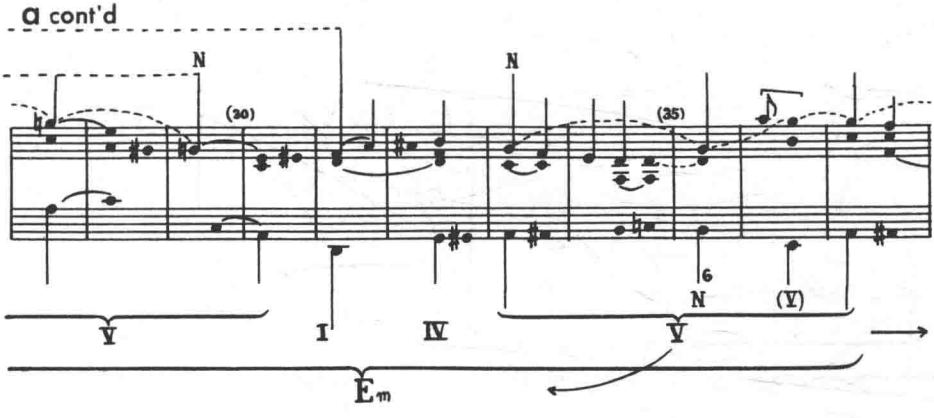
(meas.47-54 like meas.1-8)

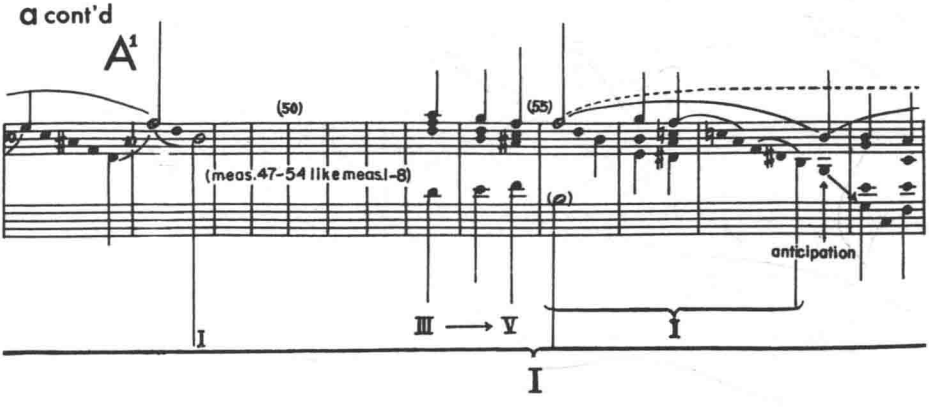
anticipation

I　III → V　I

I







a cont'd

(60) (65)

II V I

of Em

I

CS I7 II6/5 V I

b cont'd

B

N N N N N

(30) (25) (31) (33) (39) (42) (45)

I IV V I 6

I V I V

Em

N P

I

I

c

A B N N N A1

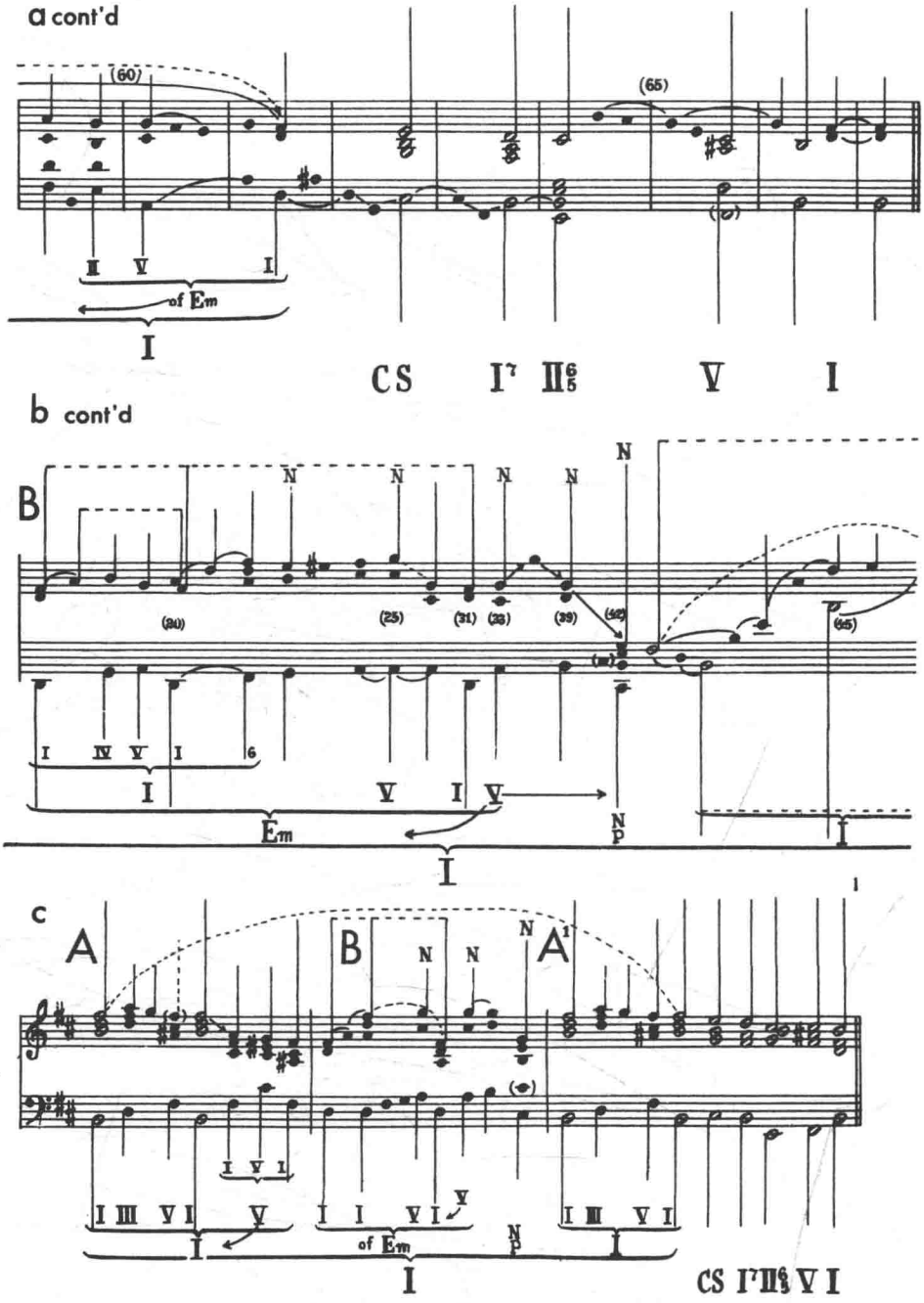
I V I

I III V I V I I V I V I III V I

I of Em N P I

I

CS I7 II6/5 V I



b A

N

(5) (8) (10) (15) (16)

6 6 I V I

I III V I → V

I

I

b cont'd

A¹

(47) (53) (55) (61) (62) (63) (64) (65) (66-67)

I III V I

Em

I

I

CS I⁷ II$^{6}_{5}$ V I

d

A B N A¹

V V

I Em → N P I

I

CS I⁷ II$^{6}_{5}$ V I

第八章 调性的概念

一、整部作品——其调性及形式组织

1. 序言

迄今为止所引用的大量例子包括作品的乐句、经过句、主题及乐段，都是为了循序渐进地说明结构布局及听觉的过程及可能性。总之，这是一种新型的耳朵训练，它首先要求研究与理解短小简单的有机体。因为如果没有学会聆听短小单元的组织，怎能希望学生掌握大的乐段或整个作品的音乐方向及贯串性呢？对单个乐句或细节的研究是很有必要也是合乎逻辑的，因为在大乐段或整部作品中的结构及延长的特点与在单乐句中是相同的。从原则上看，细节的结构与整体是一样，只是后者比例不同篇幅更大。

分析并综合若干不同风格、长度及复杂性的完整作品应该是前面几章学习的自然结果及成果。学生现在应该比较熟悉那些详细与大规模手法，及最具分歧的调性连续性及贯串技巧。此外，学生也应该能够按整体的意义以适当关系来聆听最大衍展的音乐作品的细节。[①]在讨论过程中读者应能清晰地感受到，当分析从上下文中截取而来的细节时，不管是何种结构级别，如果被置回到更大的有机体时都将体现为一种延长。这也是我们试图去解释整部作品的贯串性的一个指导原则。

虽然我们在第七章结束时强调结构定向的至关重要性。但在分析整部作品时不能也不想对先做什么后做什么给出规则或制定死板的方向。聆听音乐方向及贯串性在很大程度上是取决于直觉。而且，对于不同音乐家而言，实际步骤会有变化，甚至在音乐连续性问题的可接纳的方法之中也是如

① 对教师来说，应该补充，在个别情况下在早期说明整个作品的调性贯串性，从教学上是许可的，学生的音乐能力或经验可能需要这种步骤。

此。但大多数学生会发现结构意义的各个点会透露其意义，并逐步揭开延长的意义。不管个人方法如何，在对音乐内容的建筑意义作出结论以前，学生必须非常熟悉所要分析的作品，所有知识应该是在对作品的音响、气氛及风格的理解中自然地成长起来。我们后面将要分析的整个作品，将从细节延长到基本结构的方向给出图示，原因是这种表示方法似乎最有效，但决不是在任何情况下都建议这样一种固定顺序的分析步骤。

为了研究调性及其潜力，下面我们遴选了 8 首不同风格时期的有着强烈对比性的作品，但并非要呈现出一个从易到难的系统方法。尽管如此，分析的顺序大致体现出复杂性的级别次序。最后，我们希望读者在研究下列图谱以前，尽可能独立着手这些作品。①

2. 和声结构与和声及对位组合结构上的作品

最前面的 4 个例子整体上是建立在和声结构上，这意味着所有细节的运动与所有的和声及对位延长揭示出旋律结构线上的最终贯串性，它们都由和声来支持。第五例是建立在两个结构进行上，第一个是对位，第二个是和声进行。现在我们可领悟前面所讨论的意义，即一个完整作品中的特征同样能出现在单一经过句或乐段当中。下列 5 个作品的结构同样提供了基本的延长进行，其中主题或乐段构成次高级的基本延长进行（表明基本方向），整部作品则构成了最高结构级的大规模延长进行。

3. 在对位结构上的作品

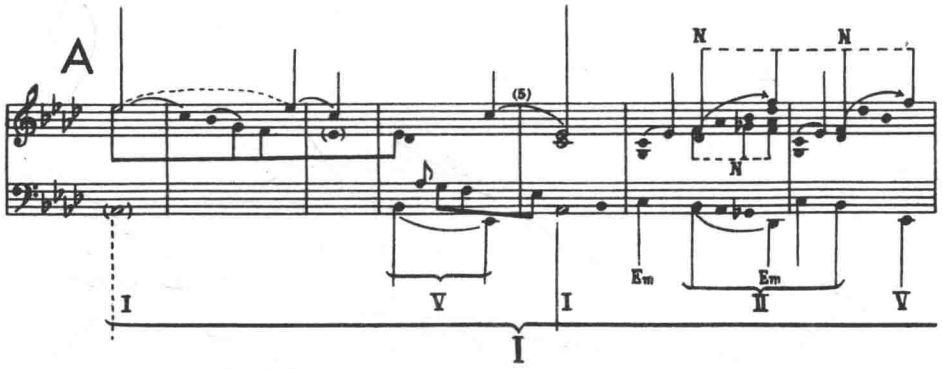
这类作品的音乐方向与贯串性决不依赖于和声骨架的存在。以对位进行为主的主题及乐段（见第七章 C 段的例子）在前面的若干例子中已有充分证明，甚至整部作品也可建立在对位进行之上。从下面 3 个作品的结构图中可看到，它们的和声痕迹并不明显。因此，相比于前面所引的 5 个作品，这里的调性风格显然是截然不同的，尽管他们都从属于同样的建筑及延长原则。杰苏阿尔多的牧歌是调式结构的，如果把它改为和声对位性的结构则可作为区分和声与对位概念的一个范例。这里上声部的 G-♯F-E 由 Ⅰ-Ⅴ-Ⅰ 和声进行来支持。

关于整部作品的调性贯串性有三种表现方式，通过对位结构、和声结构或两者的组合，这三者都可作和声或对位延长。下面 3 首作品的图谱对比鲜明，但都归依于相同的对位结构原则。（例 478、479、480）

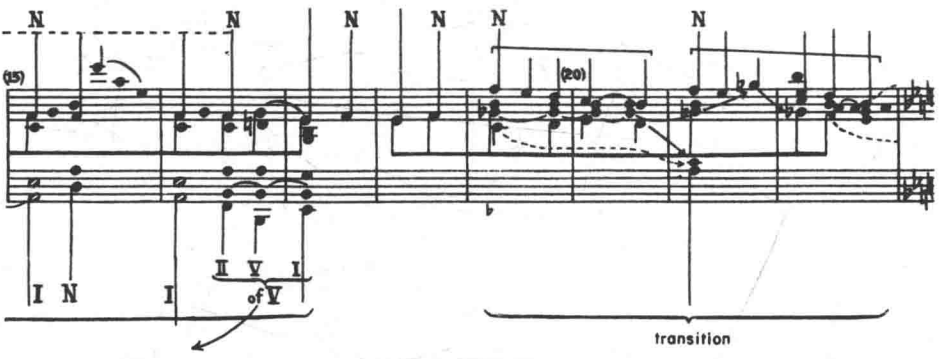
① 读者会发现许多不太复杂的作品在本章B段中提到或分析。因此建议在有困难时，在B段结束以前，推迟这8个作品的某些详细分析，到那时将会有更多经验。

例 478

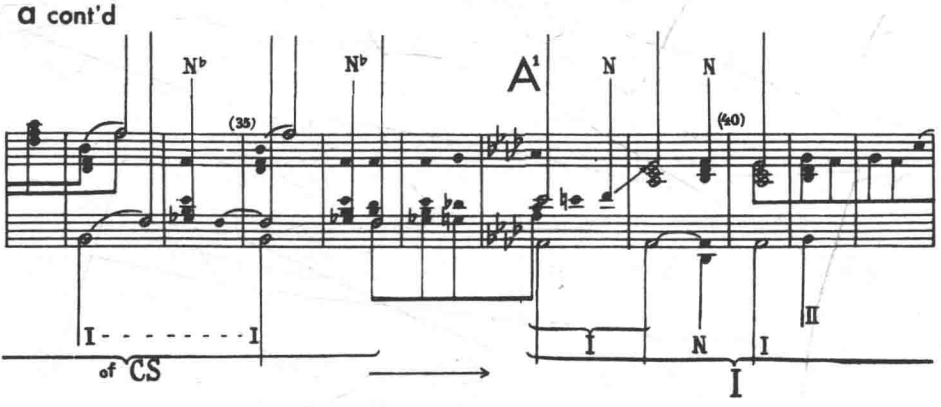
a



a cont'd



a cont'd



a cont'd

N N N N (10) N NofP

I N I II V I N

I

a cont'd

B

N (25) (30) N

I II V

of CS

a cont'd

N N (46) (50)

V IV V I

I

b

A N N N B N N

(6) (8) (9) (14) (17) (19) (23) (25)

I II V I N I II V I II V I

I of V transition I

I of CS

c

A N B N A¹ N

I V transition I II V I I IV V I

I CS I

d

N

CS I

b cont'd

A¹

N　N　N

(26)　(33)　(35)　(38)　(40)　(44)

N

I　II♮　V　I　I　I　I　IV　V　I

of CS　I

e

Melodic prolongations:

A

N

B

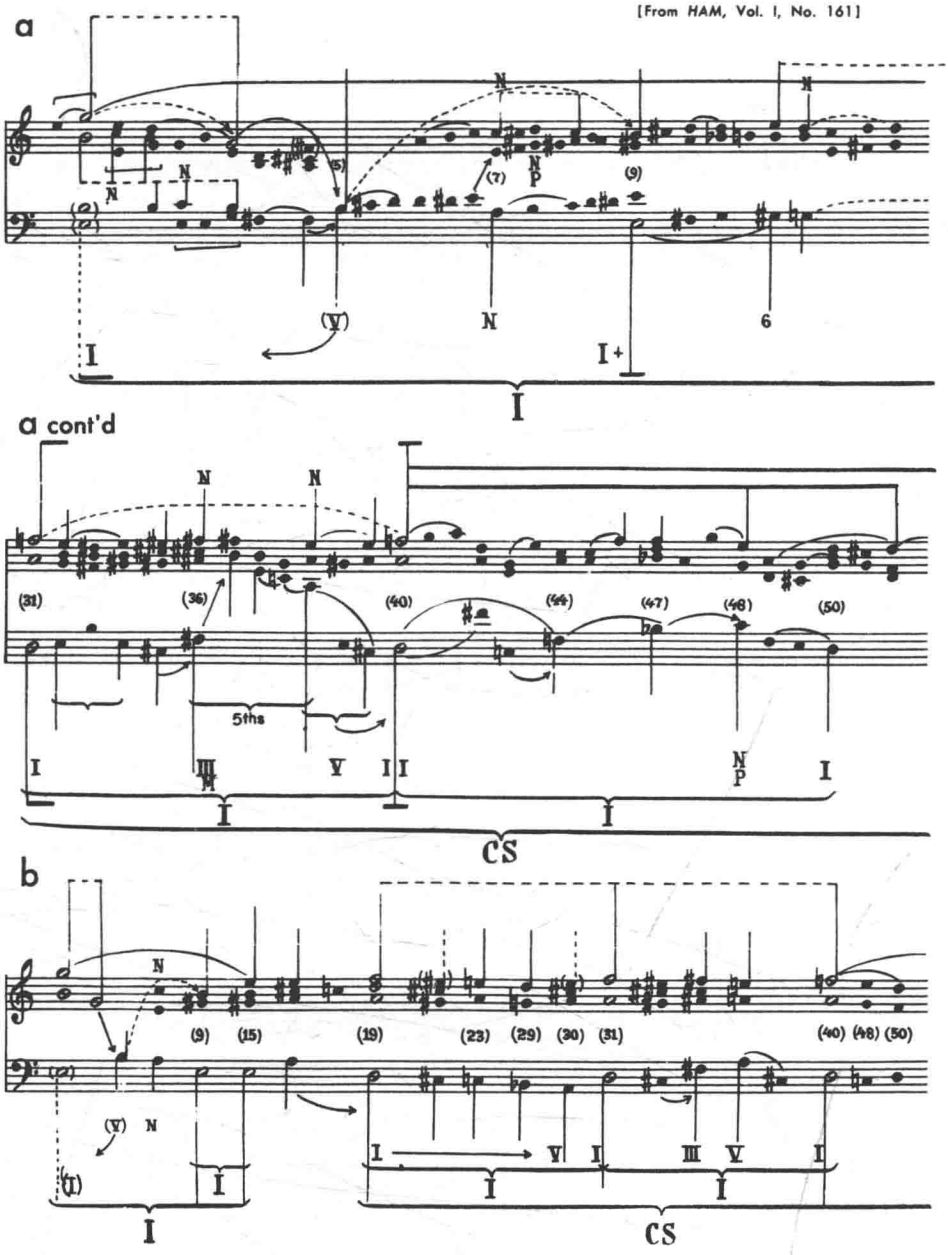
N　N♭

N

A¹

N　N

例 479



a cont'd

N

(14) (15) (16) (19) (23) (25) (27) (31)

5th 5th

I V I

I

CS

a cont'd

(52) (55) (60) (61) (66)

3rd 3rd 3rd

V I

I

b cont'd

(52) (60) (61) (66)

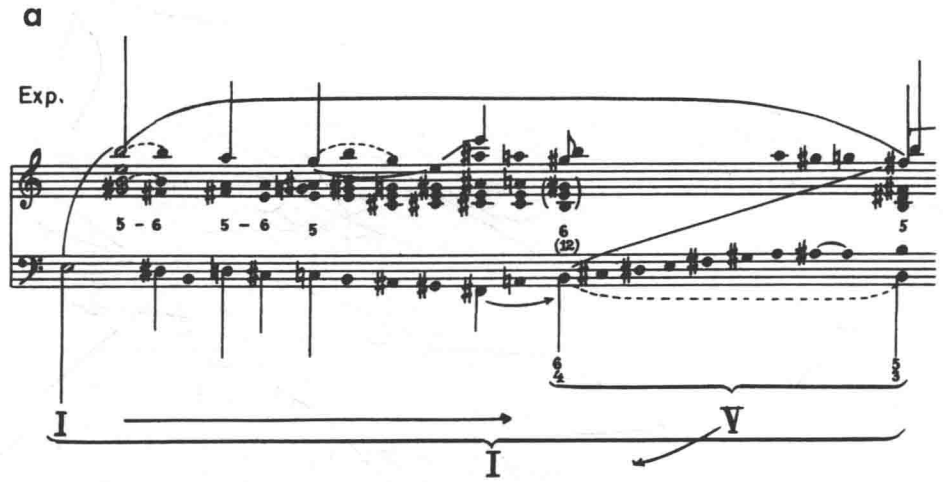
V I

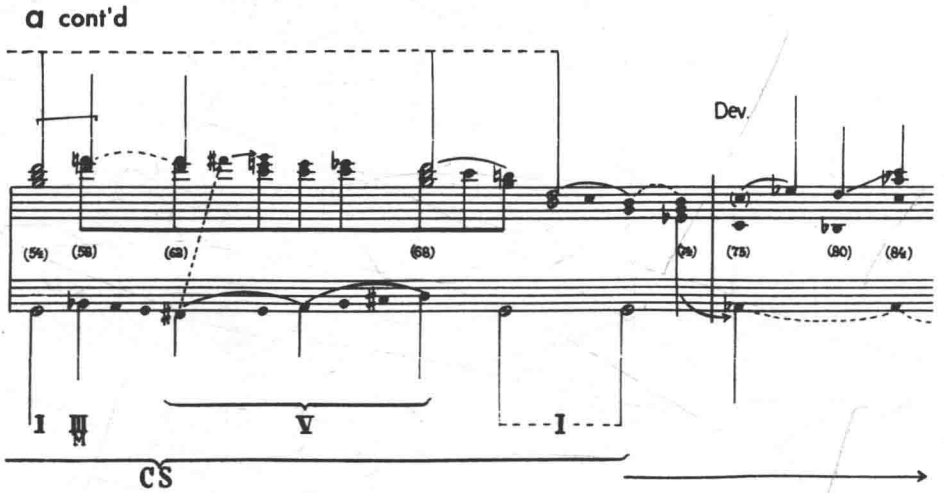
I

c

I CS I

例 480


a
Exp.
5 – 6
5 – 6
5
6
(12)
5
6/4
5/3
I
V
I


a cont'd
Dev.
(54)
(58)
(62)
(68)
(72)
(75)
(80)
(84)
I
III
V
I
CS

a cont'd

(18) (19) (24-34) (37-43) (44-48) (49)

I CS V

of CS

a cont'd

(86) (87) (99) (103) (105-109) (110) (114)

I (V) I I (V) I

NP

CS

a cont'd

Rec.

(119) (124) (125) (131)

I

V

a cont'd

(158) (161) (162)

N N

5th

N I I

CS I

a cont'd

(134)　(145)　(152)

VI　V　I　I

5th　5th

of CS

a cont'd

(165)　(166)　(170)　(175-197)

I　(V)　I

Em　N　$\frac{6}{4}$　I　$\frac{5}{3}$

I

b

Exp.

5 5 5 6 (12) 5 (19) (49) (54) (58) (68)

I V I CS V I III M V I

I of CS

b cont'd

Dev. Rec.

N

(75) (87) (99) (103) (105-109) (119) (124) (145) (152) (158) (161) (162-167)

N P I V VI V I N I

CS I of CS I

c

A B A¹

N P

I CS CS I CS I

读者以自己的经验是可以成功地分析这 8 部作品的大多数结构的。因此我们将尽可能省去多余的评论。关于德彪西的《前奏曲》,我们应该注意到作曲家精巧地运用了旋律邻音运动的各种变体形式,创造了饶有趣味的旋律平行现象。至于舒伯特的“歌曲”与杰苏阿尔多的“牧歌”,要想完全理解需以诗歌的知识为先决条件,因为歌词与音乐的关系在这些完全不同的作品中颇为重要。例如,在“歌曲”中,重要的第三节诗谱成音乐时运用了从 A 小和弦到延长的 B 大和弦(Ⅲ)这一极为重要的结构运动。在最初的Ⅰ与Ⅲ之间的广泛延长中,A 小和弦是最有意义的经过和弦。事实上,从一开始所有运动都指向这和弦,然后从它引到重要的第三节(诗)。

然而,有两个因素需要更详细的讨论与解释,因为它们是理解任何作品的关键——曲式因素与调性因素。先谈第一个,因为在很大程度上我们尚未真正接触到这问题。可能在许多例子的图解中已经用大写字母指出形式组织。有关调性概念在整个第五、六、七章内已有涉及,但都只与经过句及乐段有关,因此就完整作品作专门的调性讨论是很有必要的。

4. 形式与结构

a. 外部形式、内部形式及乐思

必须区别作品中的三种因素,它们虽然相互联系互为依存但仍要独立地界定。

第一个因素是结构与延长的功能,前面已有讨论,现在不需再进一步定义,只要对结构与作品的统一与贯串性作一个总结提炼。第二个因素是形式,可定义为结构的建筑组织原则。讨论作品中大小乐段时,事实上已涉及形式问题,因为每个主题或乐段可有自己的组织、自己的曲式。形式组织本身可体现为细分或片断及各种类型的重复。回顾前面的许多平行现象例子,它们或隐现,或是结构的扩大或缩减,这全归于重复这总的术语。

但从调性作品的观点来看,细部的形式本身应从属于整个有机体结构。换言之,细部的各种形式或内部形式就成了整体形式或外部形式的有机分支。

与结构与延长之间的关系相似的是,各种阶段中的内部形式与掌控全局的外部形式特征,为低级别与高级别的形式组织。当所叙述的作品形式为通谱体、二部曲式或三部曲式,实际上其含意是高级的形式组织。就像在最后分析中延长是结构的有机分支一样,内部形式中所有细节形成了外部形式的有机发展。

下面来看第三因素，我们称之为乐思。它是作品的动机、主题及节奏材料的组织，通过它们可使形式与结构的功能明确。乐思是结构细分及重复的手段，将延长塑造成乐段、主题及乐句。特别这些细分可通过以往各个世纪中发展起来的技巧来完成，例如：主题重复、终止（和声以及对位）、句读、速度变化、节奏或织体等等。

所有这三个因素，一方面是结构与形式，另一方面是乐思，完全是相互依存的。缺乏任何一个都会影响创造艺术的趣味及品质。结构是调性形成贯串模式的组织：乐思使这模式成形并显出轮廓成为鲜活的音乐。没有结构方向和贯串性的乐思无异于动机或节奏材料的空虚游戏。此外，没有可信的主题及节奏构思，即便是最大胆结构进行的延长也不可能体现艺术的鲜活表现力。

b. 外部形式与结构的关系，结构形式－延长形式

通过第一章到第七章的内部形式的讨论后，现在必须转到外部形式的问题。可看到在外部形式中重复的原则一如在内部形式及其乐思中一样至为重要。它进一步与划分的技巧结合起来，这技巧从现在开始将多次听到。划分与重复——是西方音乐的两个基本外部形式的原则。

看来外部形式在意义上实际等同于结构；它是作品的最高级组织因为它代表结构进行的形式组织。建议读者将前面所引的全部 8 部作品的结构图作一比较（以及其形式的指示），这将清楚地表明结构进行过程中外部形式的作用。

可先集中于舒伯特的“歌曲”，因为它显示了第五章结束时所讨论的形式技巧。通过阻碍的区分与重复技巧，结构分成两个相互依存的结构进行。由于每个进行构成一个形式段，就形成了二部曲式。

约翰 · 道兰德的“歌调”[①]也是一个二部曲式，但其结构基于不同的原则。不像舒伯特的“歌曲”，在最后分析中，每一部分由局部结构的进行组成，道兰德的作品乐思体现出 I 的延长，形成第一个曲式段落。

在舒伯特的“歌曲”中结构被划分，而在道兰德的“歌调”中是结构的延长被划分；因此，在后者中，运用延长来造成整个形式的段落。

延长被用于外部形式组织，意味着仅有一个结构和弦，如果没有自身的延长是决不能创造曲式的。因此，只有运动创造形式段落，因为形式是有组

① 道兰德（John Dowland，1563~1626），英国作曲家，写有大量“歌调”及4部作品。（17世纪，英国歌曲）。

织的运动。这样，在“歌调”中如在第一个主和弦后作出形式划分，单单结构就不能提供建立第一乐段所必须的运动，只有 I 的延长，藉助于乐思才能造成形式。

形式组织的差别也应用于三部曲式。在莫扎特奏鸣曲与巴托克的协奏曲中，外部形式的结构组织细分成三个小的结构进行；每个形式段的运动仍由结构进行所决定。此外，在勃拉姆斯“间奏曲”及德彪西“前奏曲”中，外部形式的有组织细分不是用于结构，而用于结构的延长。不是结构本身而是延长概括了一个及以上的曲式轮廓。

下面来看杰苏阿尔多的“牧歌”与巴赫“赋格”中的外部形式与结构的关系，读者应该注意到，在这些作品中没有出现形式的细分，结构与延长的结构都未被划分。因此，未划分的结构及延长结构与未划分的外部形式相互叠合。

所有这些都意味着，我们必然对外部形式类型作明确的区别。一种类型由结构本身来解决形式问题，即强调结构未受阻碍的流动与延长而形成一部曲式，或者将结构细分为二、三个部分的子结构，形成二部曲式或三部曲式。第二种类型主要使用或应用延长来解决形式问题，即将结构的延长加以细分。

第一类称为结构形式，第二类为延长形式。要充分理解两类之间的差异应认识到形式的组织力量完全是建筑在结构上，结构本身为自己的组织提供手段。因此结构形式是最自然的。另一方面，延长形式虽然同样可信，却更多是人为的。它们使形式构思结构统一中凸显出来，而非自然成长的划分。

总体而言，巴赫“赋格”与杰苏阿尔多“牧歌”属于包括一个部分的结构形式。我们将这种结构称为一部曲式或通谱体曲式。舒伯特“歌曲”是一个二部曲式，而道兰德的“歌调”为二部延长曲式。莫扎特和巴托克乐章是三部曲式。最后，勃拉姆斯“间奏曲”及德彪西“前奏曲”提供的是一个三部延长曲式的例子。

以上是有关前面所引作品的形式讨论。形式问题在 B 段中将有更多展开，此外，还将补充其他曲式类型并涉及更多整部作品的例子。

5. 调性的意义及范围

基于结构与延长的原则，结构听觉还将涉及调性的概念，这是一个新概念。通过第五、六、七章对结构布局及听觉技巧的研究，已直接涉及或暗示有关调性的问题。从一般意义上看，调性是建筑在结构及延长原则上的调

性统一与贯串性的表达。因此,分析的最后结果中结构贯串与调性贯串是相一致的。

现在可以意识到,当某经过句或乐段与整个有机体做分离时便形成自己基本方向或结构,同时构成自己独特的调性统一及贯串性,也即,有自己的调性。而当经过句再与整个作品连接在一起并从整体关系来听时,就失去其独立状态变为高一级别有机体的延长。这意味着它自己的基本方向是从属于作品结构骨架的单一基本方向,其自身的调性从属于由结构骨架或进行所决定的一个调性。因此,个别调性或调成为一个单一调性的延长或调性段落。

结构骨架在指出基本方向之外,决定并概括整个作品的调性。因此,调性可被定义为一个主要调性进行骨架中的延长运动,并构成整个作品的最终结构骨架。只要作品所有细节都是这种结构及调性骨架的有机延长,只要每个细节具有可满足骨架进行的功能,就有助于骨架内的调性表现。因此随之而来的是,不管任何和弦,协和或不协和,自然音阶或半音阶,均可出现在任何指定调性骨架中。肯定其存在的唯一决定因素是,它在骨架内的功能是否可清楚地被规定为整体的有机部分。

我们相信前面的 8 个作品及讨论过的所有许多乐段及经过句(如果设想为更大整体的一部分)都证实了此定义。可回顾舒伯特《歌曲》第 18~31 小节。当它本身与有机整体分开时,该乐段有自己的调性,即 C 大调。但这"独立"调性只在根据自己特点作分析时才被肯定。作为整体作品的一部分,这些小节代表一个延长,构成一个延长的 C 经过和弦。

这个术语规定了该经过句的功能,结构骨架内的功能及整个作品的结构框架。同时,该功能促成一个延长,并成为了 G 大调调性的成员。再来看另一例,勃拉姆斯《间奏曲》第 17~31 小节。如果单独分析该作品,其调性是 D 大调。但当作为完整作品的一个有机部分时,这些小节是 B 小调作品单一调性内的延长装饰和弦。另一个延长的基本类型表明,从一个和弦到另一个和弦的进行,也是调性贯串性的表现。例如可回顾巴托克的"协奏曲",尤其是第 68~105 小节,如果从正文中截取而出,就构成从调性 G 到调性 ♯F 的转调运动。但如果作为乐章整个有机体的部分关系时,这些小节再次代表延长;不是一个和弦的延长而是从一个结构和弦到另一个结构和弦的延长,两者都表示为整个乐章单一调性的结构骨架的成员。

关于结构骨架本身,如果认为只可用三和弦,简言之,只有它们是确立调性的和弦,这种观点是错误的。其实情况决非如此。在前一章中,科普兰

与斯特拉文斯基的例子可让我们清楚看到，例如复合和弦不仅与调性本质没有矛盾，也在一定程度上扩大其潜力，这点至今尚未予以正确评价。复合和弦具有构成结构骨架的可能性，其理由事实上在于该和弦组合的低音三和弦（建立在低音上的三和弦），它是调性的主导因素。这个三和弦的力量使复和弦具有了规定调性能力的作用。

因此，调性是一个复杂而高度组织的网络，它由主导调性结构的多重分支组成。最高级别的主要调性体现为作品的单一调性或调。另一个所谓的调和“转调”是延长和弦与延长进行，都在这一个调性的骨架之内运行，它们是单一调性的有机构成部分。

与有关单一调或调性的这些新定义完全相反，今天一般意义上的调性概念包括了多重的调及转调，最好解释为一个参考体系。从狭义上理解，如果不能用和声方法标记和弦与某调的关系时（如属和弦的属和弦，关系小调的下属和弦等等），从传统理论上就假定其存在转调可能。这种方法的结果是在理论上假设一个调性作品包含有多个调，以或大或小的经过句形式，显示一系列的细节，但未解释其功能及内在贯串性。多个调的这种假设持有这样一种广泛的信念，即例如作品为 C 大调，如开始于 C 会进行到许多其他调最后又回到最初的 C 调。这样许多所谓的调的地位常常重于主调或主调性。为什么根据这种概念构成的作品要称为单一调的作品，听起来解释似乎根本不合逻辑。应该定义为有多个调的作品。

如果不能解释 ♯F 小调经过句的功能，那将 C 大调作品的某一段落分析为 ♯F 小调实际又能获得什么呢？这里我们接触到旧概念的主要缺点：不能将这多个调的功能解释为单一有机整体的各部分及分支。

为了跳出这僵局我们曾试图采纳多个调相对于单一调的概念。把作品看做可表现一排的多个调及这些调的转调，但仍然相信它只代表一个调性。然而，可能是不知道在一个调性上的所谓调的依赖性，或这些调实际上是整体的有机组成部分。把调性这一术语的运用与调相区分开来证明了一个整体与它的有机分支的区别没有被理解，因为在调性与调之间不存在可下定义的差异。它们在意义上太接近，因此根据这术语就只能相信一个调性或调内可出现许多调性或调。似乎这种奇怪的矛盾需要澄清。如果所谓调性在作品中有效并起作用，怎能解释许多其他调会同时共存呢？

理解运动的方向及其意义是多么重要，从第七章末展开段的讨论中所得出的只是“调”的排列，这又获得什么呢。一般来说，发展部是作曲

家通过许多不同调的转调而到主调的属和弦为止，对呈示部的主题材料按对位来发展；常常列出所有这些调的清单，但这种清单的知识对于迫切想知道展开部真正的意义是什么的作曲家又说明了什么呢？已经认识到巨大的调性紧张度可以通过那些充满迂回、抒情细节及虚假运动的这些戏剧性延长进行来造成，但它们在明确乐思的整体中又有固定的功能。这些调如列表中所示最多也不过是单个事实的说明，它在展开运动中的功能仍然未加解释。

狭义上的和声方法与纯粹的描述及分析类型造成了极为局限性的调性概念，其局限是人为形成的，在作曲家的手中经常随意改变以获得运动和变化，实际上，是获得总的音乐长度。事实上，不同时期的作品所体现的调性概念与许多理论及分析书中论述的并不相同。

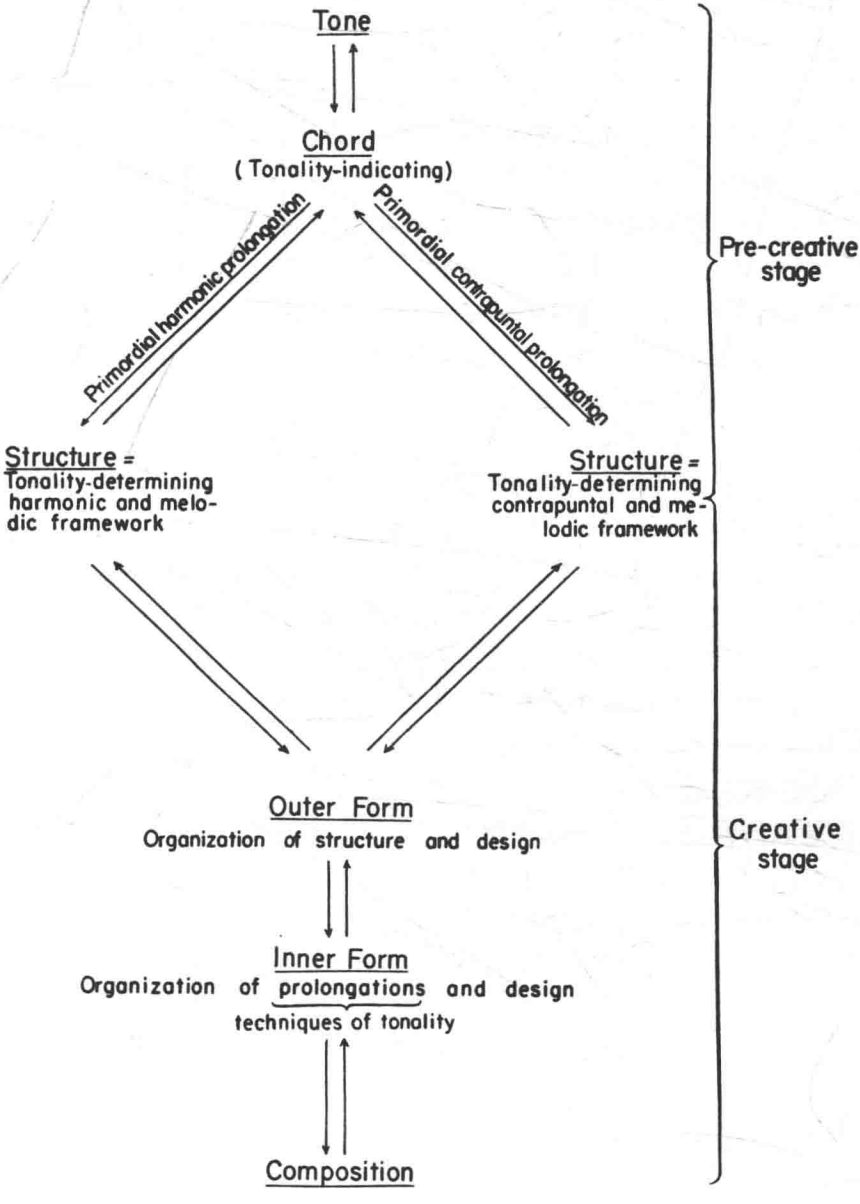
由于结构听觉表现出单一调性与作为这一个调性的有机扩展的所有细节，包括主题、经过句、动机、和弦等等。因此，转调这一术语以及由此所产生的不同调的主题及经过句概念是没有意义的。例如从 F 大调到 A 大调，不应视作转调，而应正确地表达为“从 F 大和弦到 A 大和弦的进行（或直接运动）”。如果 A 大和弦是延长的，应将 A 大和弦经过句命名为“延长 A 大和弦的经过句”，或简言之，A 和弦的延长。但只要这新概念被音乐家所熟悉，即使旧术语“A 大调经过句”也可正确理解，即会知道并不意味为传统意义上的新调。因为所有术语取决于其源起的概念。

事实上，调性概念的不同之处关键在于，和声分析在艺术统一的基础上不能产生或阐释艺术的变化，这点与结构听觉相区别。作曲家通过有意或无意的调性有机概念来获得统一。另一方面，和声分析或旧的调性概念对真正有机艺术作品勾画了一幅非自然演进的蓝图。看起来非常自然，这种狭隘的、描述性的概念大大导致了调性危机，这危机似乎目前已经产生了。

为了最后澄清结构与延长之间的复杂关系以及由此形成的调性现象，见下面提供的图解。（例 481）

虽然在不同方面早已提到，但这里再次强调这图解并不暗示创作过程的先后次序。这里知只是试图说明“距离”，以及说明最遥远，似抽象的音乐因素（例如音及其形成的和弦）与创作最终产品之间的内在联系。在研究音乐布局之后，沿着从细节延长到结构又从结构到完整作品细节的聆听（在图中用反方向的箭头指出）过程，我们现在可理解所有前文所讨论并例举的所有创造性段落的意义及“位置”。

例 481


Tone
Chord
(Tonality-indicating)
Primordial harmonic prolongation
Primordial contrapuntal prolongation
Pre-creative stage
Structure =
Tonality-determining harmonic and melodic framework
Structure =
Tonality-determining contrapuntal and melodic framework
Outer Form
Organization of structure and design
Creative stage
Inner Form
Organization of prolongations and design
techniques of tonality
Composition

下面图例的解释,似乎可能超过我们的调性定义而达到高一级别的定义。可以这样说,这所谓前创造阶段引出了作品结构骨架的完全无意识过程。在这创造之前,准抽象的阶段出现延长的过程,是一种创造结构进行的"初发"延长。由于所有决定调的进行事实上是和弦延长,有一时期读者会认为,结构骨架本身是在其最后分析的和弦延长之中。但这如我们所称之的初发延长,必须与创造阶段的实际延长加以区别;相比于创作技巧,它更像是一个合乎逻辑的结论。可以对这似乎真实的矛盾发问:结构进行同时怎能又是延长呢?这问题的可能答案首先是,由于所有高低级的延长(创造阶段的延长)证明都是这进行的分支,结构进行就合理的可使用这名字。音乐是运动,结构进行是最高级的运动。但就像低一级的延长,要加以理解必须涉及再高一级的延长(它的结构),结构骨架也可进一步回顾参照那些指示调性的基本和弦,它是和声或对位的合乎逻辑地延长。

现能清楚地研究创造与前创造这两个阶段。创造阶段中所有延长本身可归纳为两类:进行的延长与和弦的延长(两者都包括所有类型的旋律延长)。两类都发展并实现了丰富调性的可能性。它们被概括调性的结构进行所代替并受统治,该进行在其最后分析中出现为指示调性基本和弦的初发延长因此得到调性的最终定义。由于所有的延长(和弦延长及进行的延长)引到一个结构,它本身是概括并决定作品调性的创造之前的和弦延长,正确地说,调性与和弦延长是同义的。

这定义决不推翻第一个定义,它仅仅指出第一个定义包括了创造阶段(从调性或结构骨架到完成的作品)而后一定义包括作品的整个有机部分,因此可应用于两个阶段。将调性解释为决定调的结构进行的延长或和弦延长——两个定义都正确。因为它们或多或少对等,并彼此补充。用这或那来规定调性的意义取决于我们有意识或无意识地渗透至创作过程的深浅程度。

二、各类形式类型在作品中的应用

现将详细探讨外部形式组织的问题,并用例子来说明这种新的形式类型。为此有必要首先提供作品的结构图,然后再给出结构形式组织的图谱。此外,由于我对一部作品的兴趣不仅仅在于形式,因此我们将提供几个更详细的作品分析的例子。在另一方面,当只指出结构及高级的延长时,就要求用润饰图提出更详尽的解释。这种方式下,下面的段落将有助于——在研

究形式的意义之外——为分析整部作品提供更多经验，进而造成对调性的广泛范围的更彻底理解。

1. 一部或通谱曲式

在一部曲式中不出现结构的划分而是完全符合或支持延长的结构的统一过程。任何对外部形式划分或重复的需求都从属于有关的全部组织因素的共同目的——创造单一不划分并不重复的运动。获得的统一通过贯串的结构及其延长主宰了作品，结构不仅代表和声及旋律骨架，同时也代表外部形式的骨架。

看来在这种“通谱”曲式类型中（见巴赫“赋格”），各种重复技巧只限于大小细节的构思，在作为整体的作品中不起形式决定力量的作用。尽管如此，对内部形式的任务，考虑到整个目的是创造音乐的有机体，其意义及重要性并不减少。

在涉及两部声乐文献中的杰作以前，要建议读者进一步研究一部器乐形式，例子可用巴赫《平均律钢琴曲集》的《前奏曲》，或肖邦的《前奏曲》，包括迷人而复杂的《E大调第九号序曲》。

两部声乐作品是马伦齐奥[①]的五部牧歌《我哭泣》与莫扎特《魔笛》中的《帕米娜咏叹调》。选择这些作品的原因在于两个极不同的作品都涉及同一形式问题。在这两部作品中，歌词、音调与曲式之间的重要关系提供了艺术珍品的出色范例。

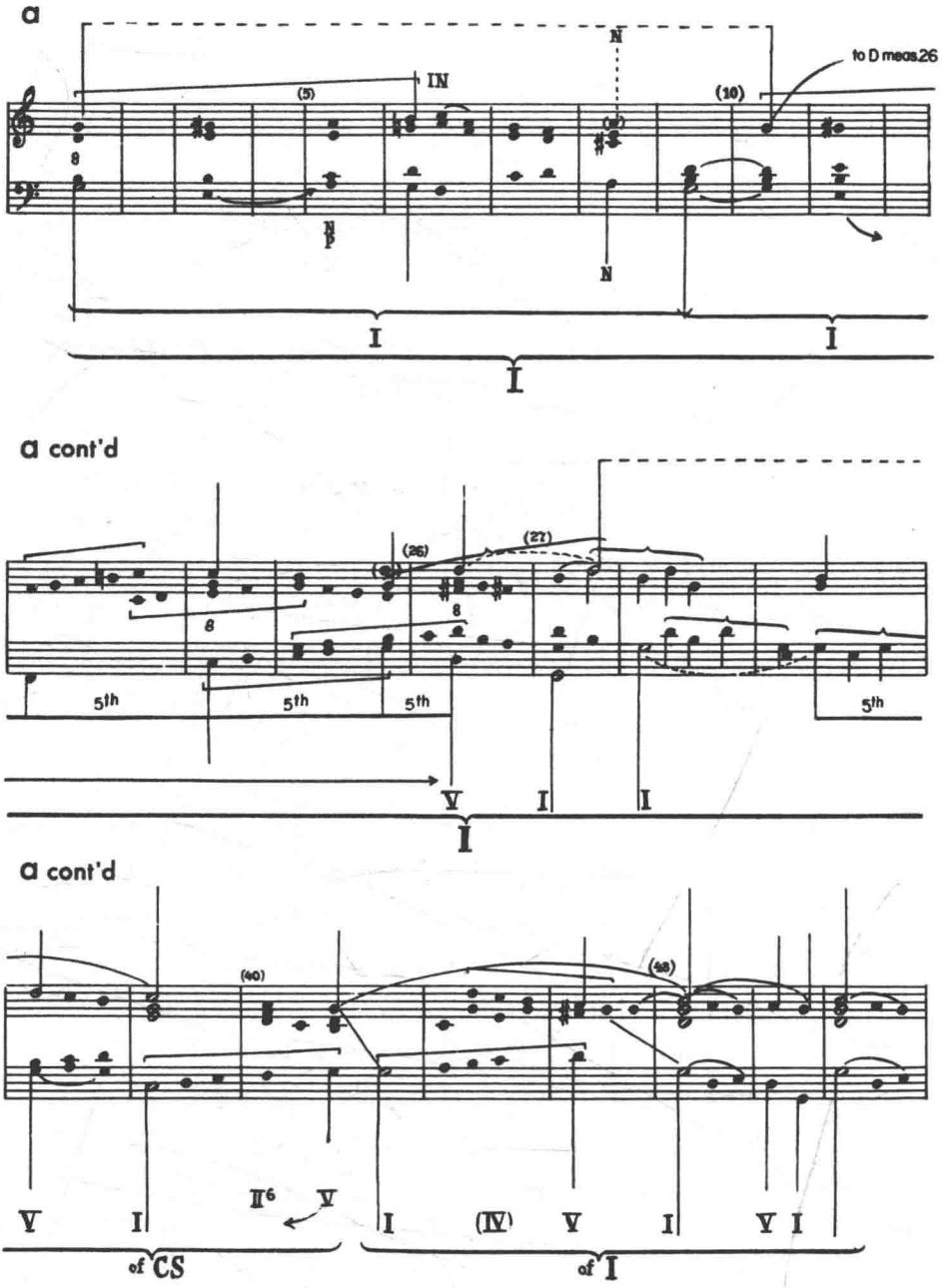
虽然动机与主题的重复尚未发展到可与18世纪的成就相媲美的程度，令人惊叹的是，16世纪牧歌作曲家像卢卡·马伦齐奥已解决了一部曲式的复杂问题。这种类型有不断推动的趋势因此也改变其动机内容，而此趋势也明显妨碍了统一、综合与贯串。这种潜在的危险不存在于卢卡·马伦齐奥的牧歌中，它顺利地勾勒出一幅完整而贯串性的音乐画面。

建议学生首先阅读诗歌，然后在研究图谱的同时考察在音乐上下文中什么点上置放单字与句子（例482）。歌词是彼特拉卡《短歌》的第一节。它分成两句，第一长句用歌词“那块石头……”结束，是整个的感情高潮。第一句音乐上的统一是通过结构Ⅰ的单一扩展的延长来表现（第1~35小节），句子的细分与延长的细分相应。第二短句描写爱人形象的消逝及梦境的结束。音乐上由结构进行的延长与终止来划分。简言之，它概括了歌词与音乐的综合信息。

---

① 马伦齐奥（Luca Marenzio，1553~1559）意大利作曲家，写作大量牧歌及宗教音乐。

例 482


a
N
to D meas.26
IN
(5)
(10)
N
N
I
I
I
a cont'd
(26)
(27)
5th
5th
5th
5th
V
I
I
I
a cont'd
(40)
(48)
V
I
II6
V
I
(IV)
V
I
V
I
of CS
of I

a cont'd

N

(17)

(22)

N
P

I

to meas. 26

I　III　V　I

+　of P　−

5th

I

a cont'd

N

(31)

(35)

(37)

5th

(V)

N

I　P　I

I

I

a cont'd

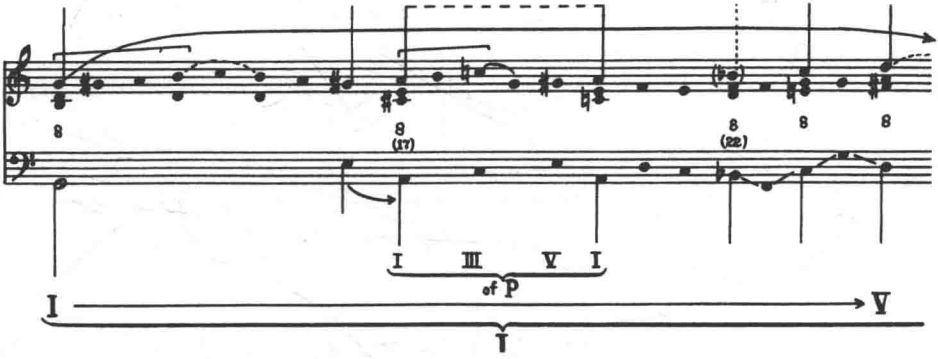
(46)

(48)

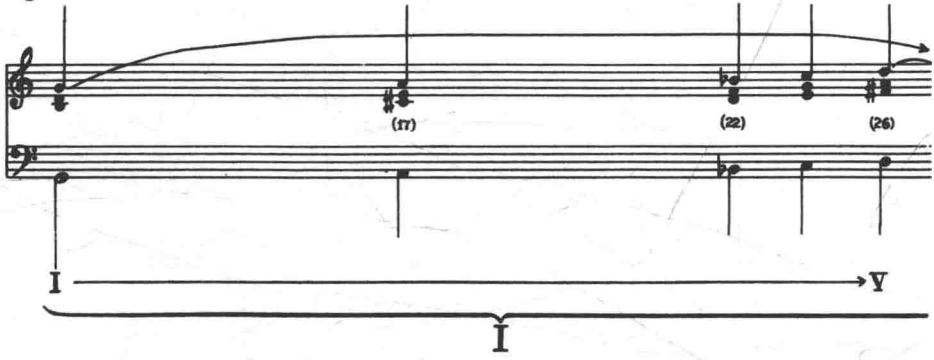
V

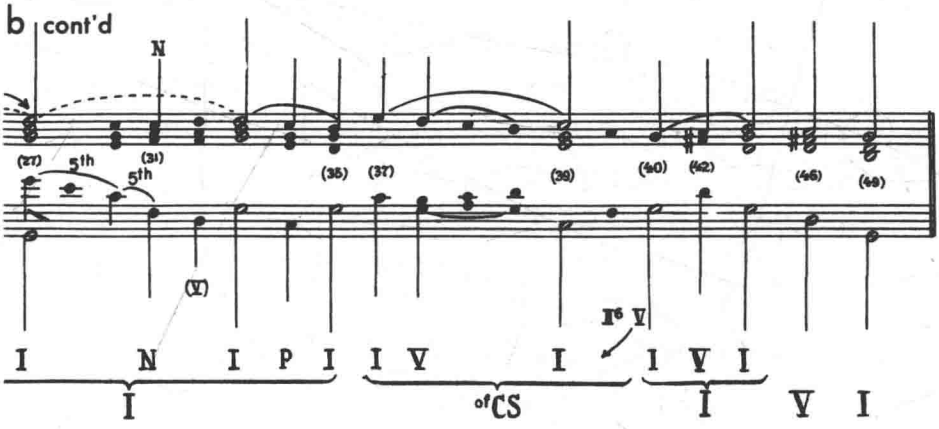
I

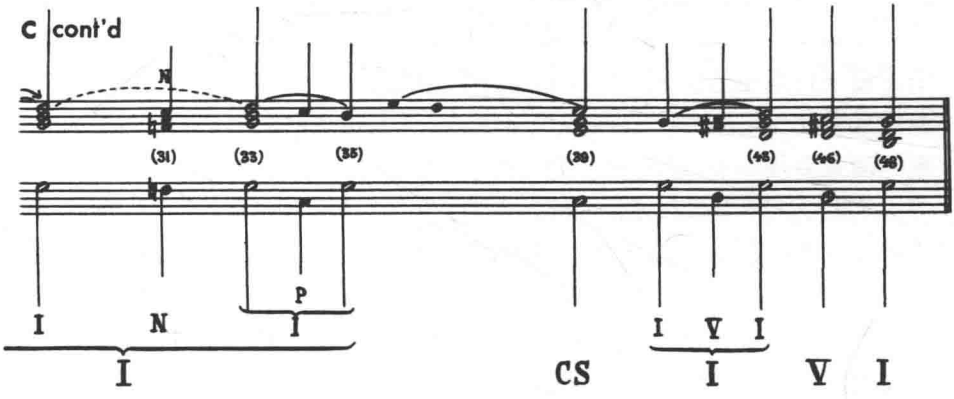
b



c




b cont'd
N
(27)
5th
5th
(31)
(35)
(37)
(39)
(40)
(42)
(46)
(49)
(V)
II6 V
I N I P I I V I I V I
I
of CS
I
V I


c cont'd
N
(31)
(33)
(35)
(39)
(45)
(46)
(48)
P
I N I
I V I
I
CS
I
V I

下面是富于创造力的细节。调性张力由八度上行到属和弦的运动所造成,这种进行一步步将歌词内容与音乐推向高潮:“是块石头……”等等,在这到V的运动中(第26小节),注意音乐紧张度的增长,诗的第一句是重复的,音乐也相应地重复了到A和弦的运动,但第二次到达得更肯定(比较第7、8小节与16、17小节)。至此,A和弦仍是邻音或邻音经过和弦,从第17小节起变为到V途中的延长经过和弦。此刻出现了加速:♭B和弦只保持1小节;以后,在迅速进行的4小节中,音乐向上移动(低音中五度),在第26、27小节中到达V及终止I。小节及乐句节奏大大增加了音乐的的说服力。关于♭B,它代替了B理由有两个:首先,音乐上减七和弦很难令人满意,因为马伦齐奥的I到V运动的布局(第1~26小节)是建立在大和弦上。此外,歌词“优美”(dolcemente)似乎要求♭B的柔和音区。[①] 在这增加动力的4小节中,起作用的五度旋律上行运动与其模仿加在动力上,并肯定为较高结构级旋律上行五度的平行现象(第1~26小节)。当在高音以“新”动机(上行五度跳进)用戏剧性的“那块石头”冲出的时候,最后的五度甚至尚未结束其进程。后面是这动机的反行,在其强烈模仿的用法中似乎表明石块的突破,高潮经过句在主和弦再次出现于第33小节之前到达最大厚度及紧张度。这以后(第33~35小节)紧张度松弛了,I的大规模延长把整个运动带到高潮并保持一段时间,然后结束。现在在极相反的配置中音乐进到C和弦(CS),然后进行入I、V与最后的I,同时线条逐渐下行至主音。五度的简短上下行线条以简单模仿再次出现,但前一经过句的激情已过,牧歌平静的结束,实际上是民间曲调的路子,这种配置是消失梦境最有说服力的刻画。

牧歌给人留下真正通谱曲式的印象,即一个大运动不断推向其结尾。注意重复原则的运用及效果性,它有助于保持贯串的音乐流动(见图a的括号及括弧)。

下面来看莫扎特的“咏叹调”,这是一部曲式的杰出例子。(例483)该作品基于最独创性的结构进行组织上,对它的阐释主要在于戏剧场面。派米娜不再相信塔米诺的爱情而找寻死亡。莫扎特以其最伟大的灵感与纯音乐手段,大大加强这戏剧场面。结果是如此现实而动人地描写派米娜的痛苦以致脚本的歌词只不过成了莫扎特音乐戏剧性表现的提示。作品以一个

① 上声部♭B音置于内声部,这种上声部的阻碍有助于这小节的表现力。

贯串流走到歌词“独立在死亡中”。用这些歌词音乐到达最后的V，结构A在上声部。第27小节开始合乎逻辑地期待着咏叹调的结束。好像帕米娜从最终命运的决定中退缩，♭E和弦突然出现代替了预期在主和弦G上的结束。上声部又一次走到D，声乐部分重复了歌词“如果为了爱，你不会雕萎”，到达最戏剧化的紧张度。D在上声部的V到达了第30小节，结构又开始下行。但V引到邻音和弦，仍未到最后一步。这一次结构运动的延留不太激烈，后面的音乐较短，它徘徊在邻音和弦周围，处于静止状态。主和弦最后出现于第36小节没有任何更多的阻力。就好像派米娜已顺从于死亡。对歌词“单独在死亡中”终止重复了两次。最后，乐队以移动的终曲将整个音乐结构汇总在最后一个简短并浓缩的哀歌中。

两次没有完成结构的下行，音乐似乎迟疑地进行到主音G，在这咏叹调中似乎是终止的象征——死亡。所有这些均在一部曲式中表现，整个好像一个大句子犹豫地寻找其完成。重要的是认识到结构进行的部分重复与戏剧场面惊人地连接在一起，并不创造外部曲式的划分。像所有细节（内部曲式）的其他重复及平行现象一样，它们从属于一个主宰组织，就是这咏叹调的一部外部形曲式。对学生来说，对这部杰作的详尽分析尤为值得。

2. 二部结构曲式

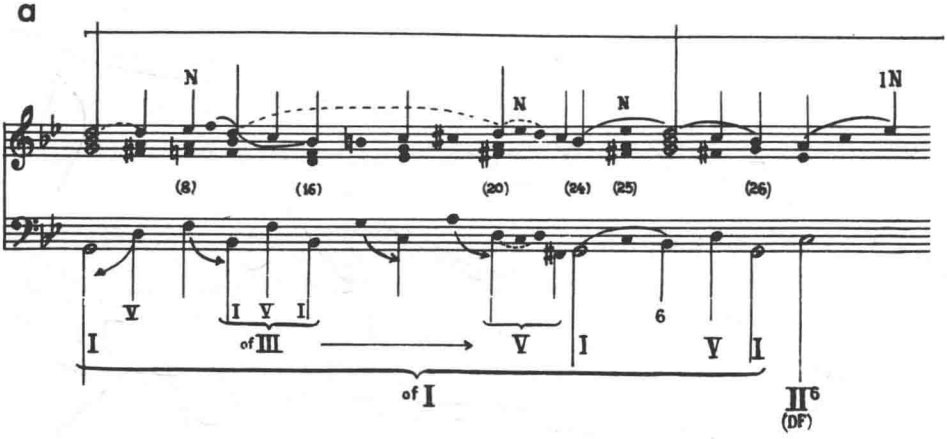
有三种可能方式来创造二部的结构形式：通过结构的变化重复、通过结构划分或通过结合重复与划分特点的阻碍技巧。

a. 结构重复

在最终分析中，每当整部作品包括一个结构进行及其完整的变化重复时，后者的技术手段就创造了作品的曲式。为了事先防止误解，应强调如果应用于单个部分，例如组曲乐章的乐段或奏鸣曲曲式的呈示部，不考虑用重复来构成曲式，这种情况下，重复满足那强调或要求对称的愿望，因此必须区分后者的用法与现在讨论的可能创造出曲式的功能。

重复是创造音乐构思的真正手段，作曲家很自然地被吸引到这种把整部作品的曲式建筑在这基本原则的可能性上。但不能否认，这种形式的处理承担太原始的危险，因为易造成单调而无形式趣味。但使用变化的重复乐段就防止了这可能的危险。这些变化以各种方式出现，从稍稍变化到大胆而微妙的延长，不管怎样决不否认“原型”的存在并允许重复的原则强烈肯定自己。下面以16世纪与17世纪初的两个作品为例，这时期中广泛使用这种曲式类型，首先是沃尔夫《早期音乐》（第59号）中发现的派拉艾多

例 483



流斯《勃兰莱舞曲》[①]。它在第二部分中只有极少变化。第二个作品是莫莱的芭蕾舞剧《我的好小伙子》,引自《音乐史选集》(卷 1)中的作品号 159,这里曲式段落的差别很明显,高一级别的形式结构是弗雷斯科巴尔迪的《库兰特舞曲》[②]。第二部分是第一部的扩大与有趣的变化重复。(例 484)应该对该变化做一番仔细研究,它提供了变奏发展技巧的线索,但牢固地建立在重复原则上。第二部实际上是第一部的变奏。

下面勃拉姆斯的歌曲《寂静的田野》可说明 19 世纪对这种二部曲式也并不陌生。二节的诗在此形成了基于重复原则上的二部曲式。这是极好的例子说明重复原则抓住了内部及外部的曲式。大规模的重复创造了曲式段落,并分支成并行的详细声部进行(例 485)。

b. 结构划分

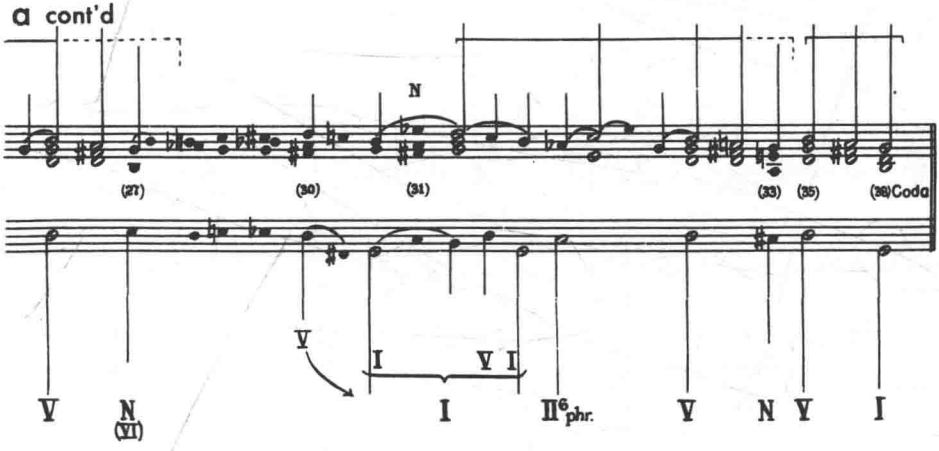
1)低音结构的划分

在重复以外,作曲家应用划分的原则以获得天然的二部曲式样本。一个有机体分成两个分支有机体是合乎逻辑的步骤。换言之,单个结构可分成两个互相依存的结构进行,而不是使进行之一成为另一进行的延长。由于这种划分过程可形成一个两部分的结构,就创造了所谓的二部曲式。

和声概念被认为是重要成就,不仅因为它形成了结构和声的骨架及和声延长的可能性,而且因为它强而有力地承担着创造曲式的含义。和声骨

① 勃兰莱舞曲(Branle)起源于15世纪的舞曲,它盛行于法国,后普及欧洲,基本上为复拍子。

② 弗雷斯科巴尔迪(G.Frescobaldi,1583~1643),意大利作曲家,写作键盘乐作品及牧歌为主。



架本身带有划分的可能性。例如从Ⅰ经过Ⅲ到达Ⅴ再到Ⅰ，被认为可很合理地分为两个部分：

$$\overbrace{\text{I} \cdots \text{III}}^{\text{A}} \ | \ \overbrace{\text{III} - \text{V} - \text{I}}^{\text{B}}$$

为什么划分用在Ⅲ而非Ⅱ、Ⅳ、Ⅵ之后，理由在于Ⅲ位于Ⅰ及Ⅴ的中途这事实。由经过和声划分的二部曲式的例子，建议可回顾本书例Ⅴ（第一部）。可发现借助于乐思，通过划分和声结构创造了二部曲式，弗雷斯科巴尔迪的《弗列士柯巴达》也可找到这种形式技巧。（例486）斯卡拉蒂的《D小调奏鸣曲》（作品413号）是说明同样技巧的一个长大的例子，建议学生做彻底的研究。

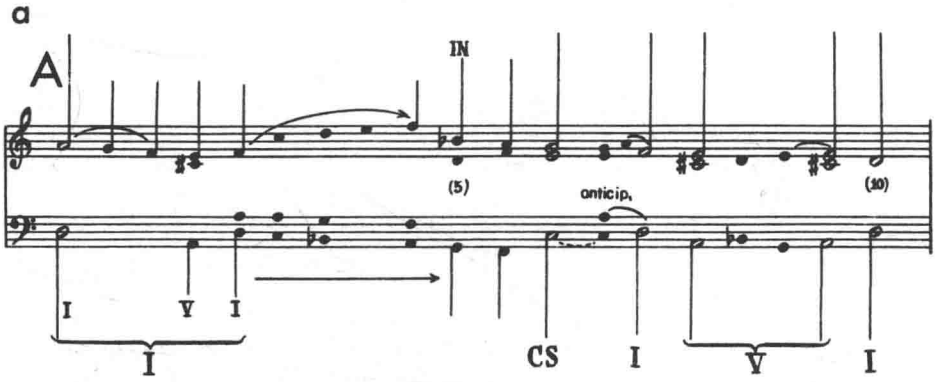
2）旋律结构的划分

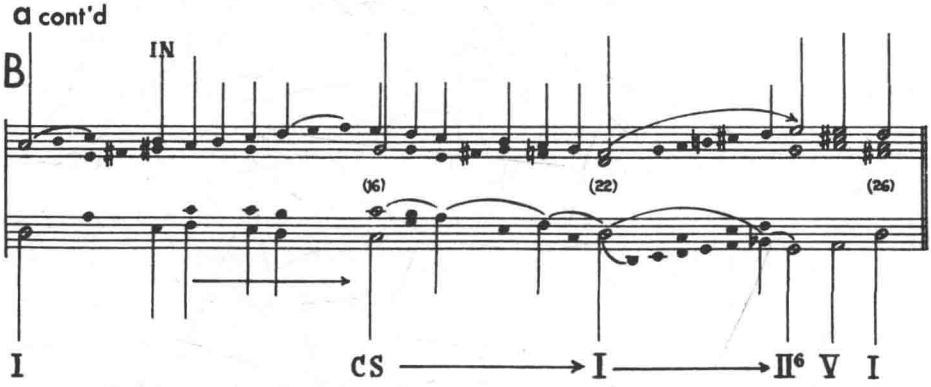
通过旋律结构的划分来创造曲式是较少见的。前面已例举的《早期音乐》的《阿勒曼德》舞曲（第39号）可说明该技巧（见例447）。由旋律构成曲式过程，旋律通过八度的划分，造成下行四度作为第一部分的旋律结构，下行五度作为第二部分，与上声部相比，结构低音显得次要，主要构成上声部的对位，上声部表明曲式划分的过程。

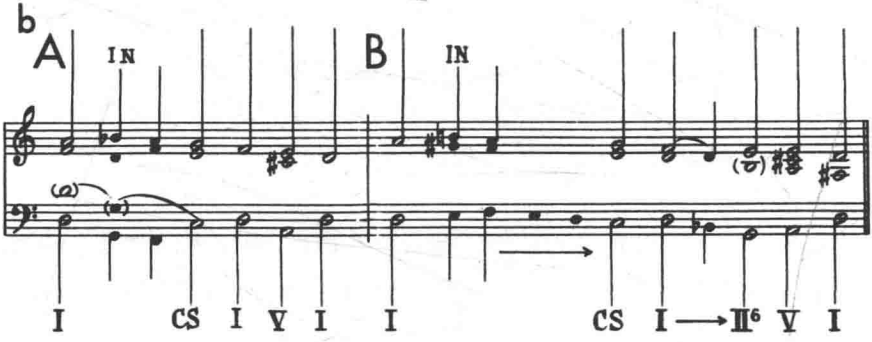
3）低音及旋律结构的划分

前面各例中决定曲式的划分用于低音或上声部，也出现同时运用旋律与低音结构的划分来创造二部结构曲式，如斯卡拉蒂《G大调奏鸣曲》是一个有趣的例子（例487）。

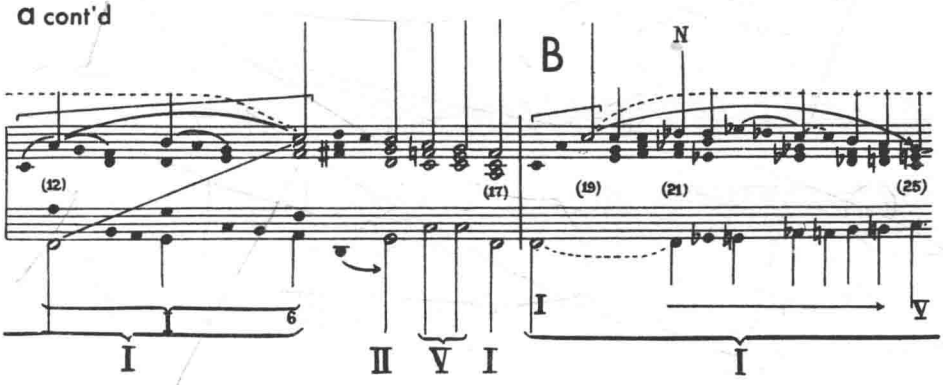
例 484

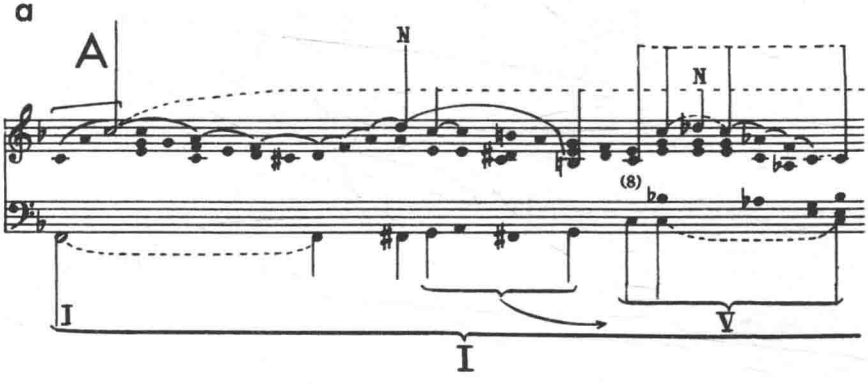

a
A
IN
(5)
anticip.
(10)
I
V
I
I
CS
I
V
I

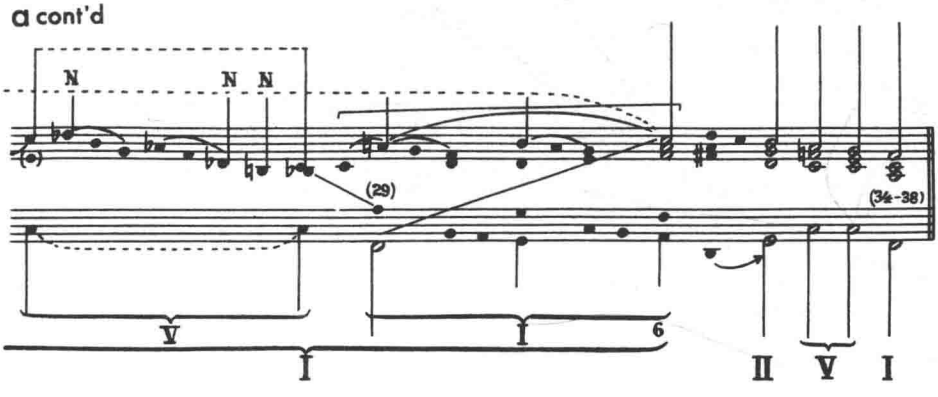

a cont'd
B
IN
(16)
(22)
(26)
I
CS
I
II6
V
I


b
A
IN
B
IN
I
CS
I
V
I
I
CS
I
II6
V
I

例 485

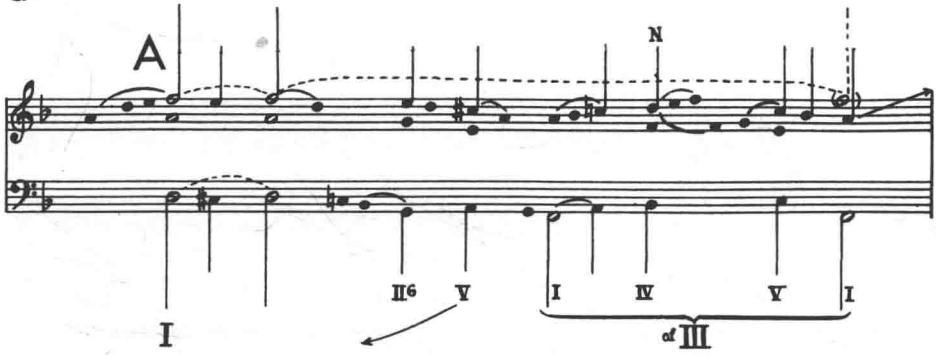

a cont'd
B
N
(12)
(17)
(19)
(21)
(25)
6
I
II
V
I
I
V
I


a
A
N
N
(8)
I
V
I

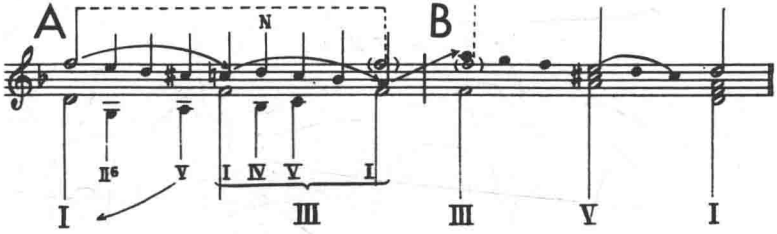

a cont'd
N
N
N
(29)
(34-38)
V
I
6
I
II
V
I

例 486

a

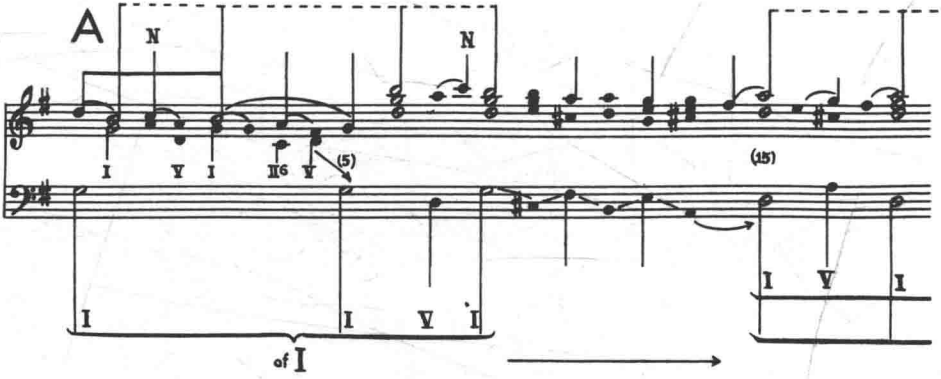


b



例 487

a



a cont'd

B

P P I N N I

III of V I

c

I III V I

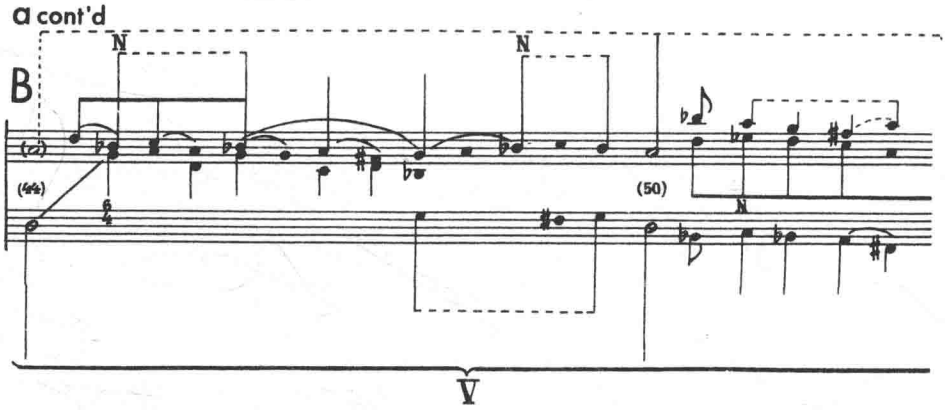
a cont'd

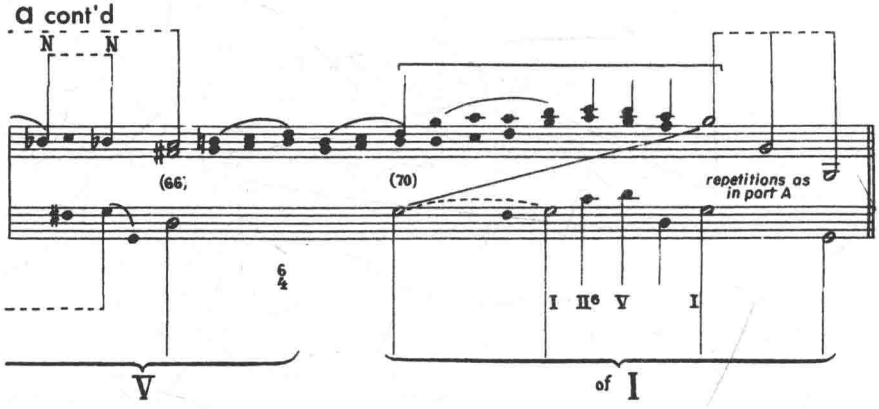
(18) (21) (25) (29-43) repetitions

IV V I I II6 V I

I V I I

of V

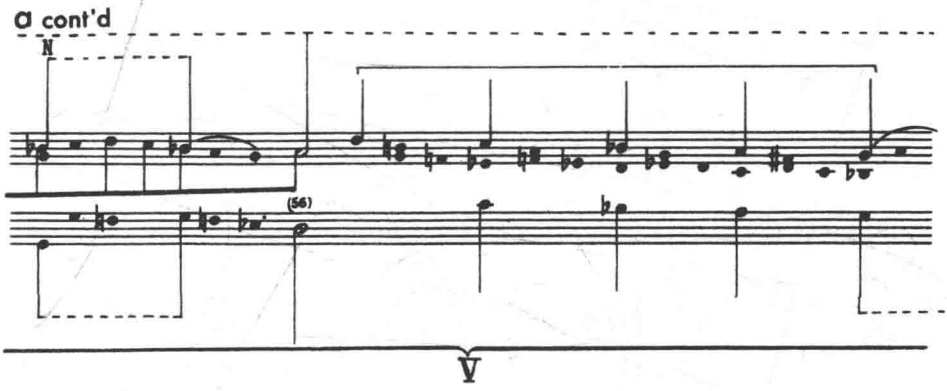


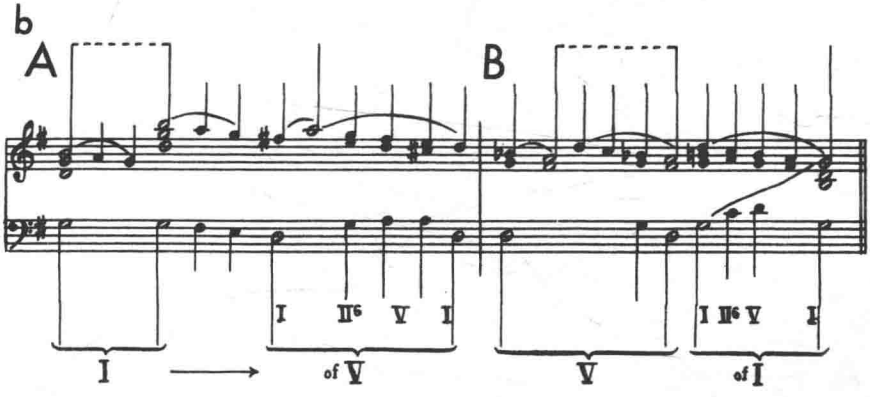


读者意识到结构进行可以是对位或和声或两者的组合。对位结构最常出现于当代及16世纪中期以前的作品中,和声结构则是17、18、19世纪的特点。但也有些作品在这结构方面并不按照自己时代的主流倾向,尽管声部进行风格及主题构思是“当代的”。

下面是两个这种有趣的例子,都有低音与旋律结构的有关划分。第一个是沃尔夫的歌曲《早晨》,整体上表现了对位结构的划分,虽然其他方面是非常明显的该时期的特点(例488)。

两节诗各代表一个曲式段。I到CS和弦的运动构成第一部分,CS和弦(现是大和弦)到I(大和弦)的运动构成第二部分,通过划分每个形式部分概括了一个结构进行,因此可以说是一个二部结构曲式。第二例是兴德

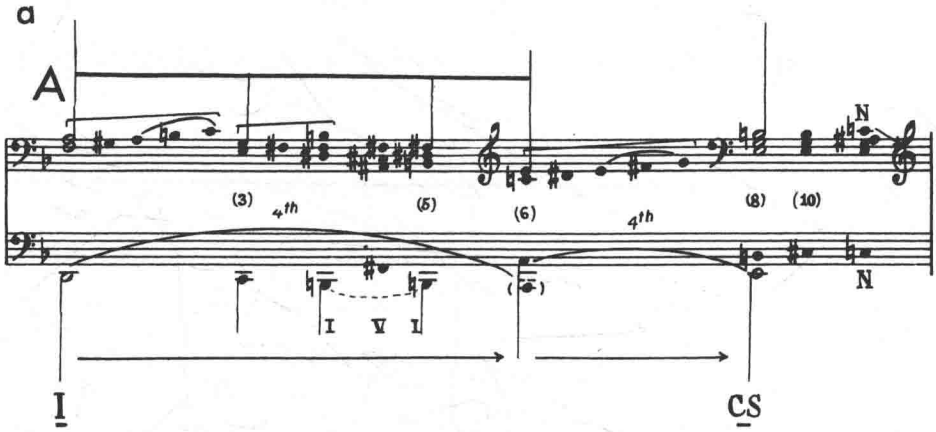


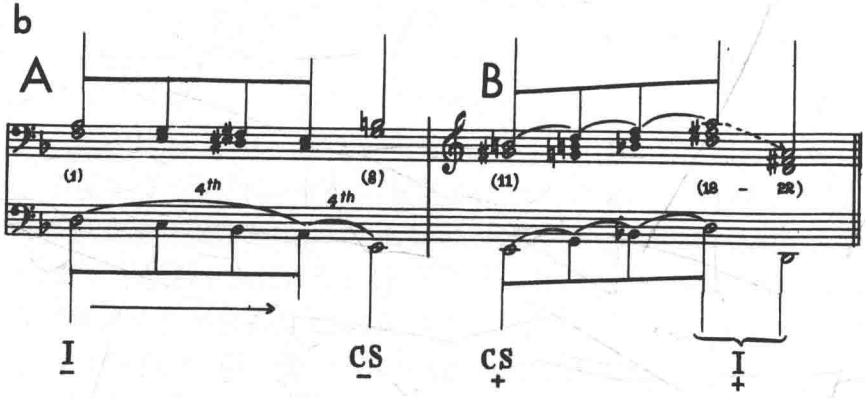


米特《调性游戏》第 2 赋格与第 3 赋格之间的“插曲”,(例 489)在这首明显是现代对位风格的作品中,第一部分明确走到属和弦,第二部分从属和弦到主和弦,这种情况下属和弦同时是第一部结尾与第二部的开始,互相重叠。[①] 除了曲式方面外,作品总体上还体现出极有趣的平行现象以及现代调性组织。比较图 c 中的三度旋律运动,以及它们在图 b 与最后图 a 中的润饰表达。同样有意思的是每一曲式段结尾延长的导音和弦,似乎代替了减七和弦的旧用法。

① 类似情况出现在奏鸣曲曲式乐章中,即使真正发展部第一个和弦不是Ⅴ或Ⅲ,可认为发展在Ⅴ中移动或从Ⅲ到Ⅴ。

例 488





a cont'd

B

(11) (14) (16) (18) (22)

CS +

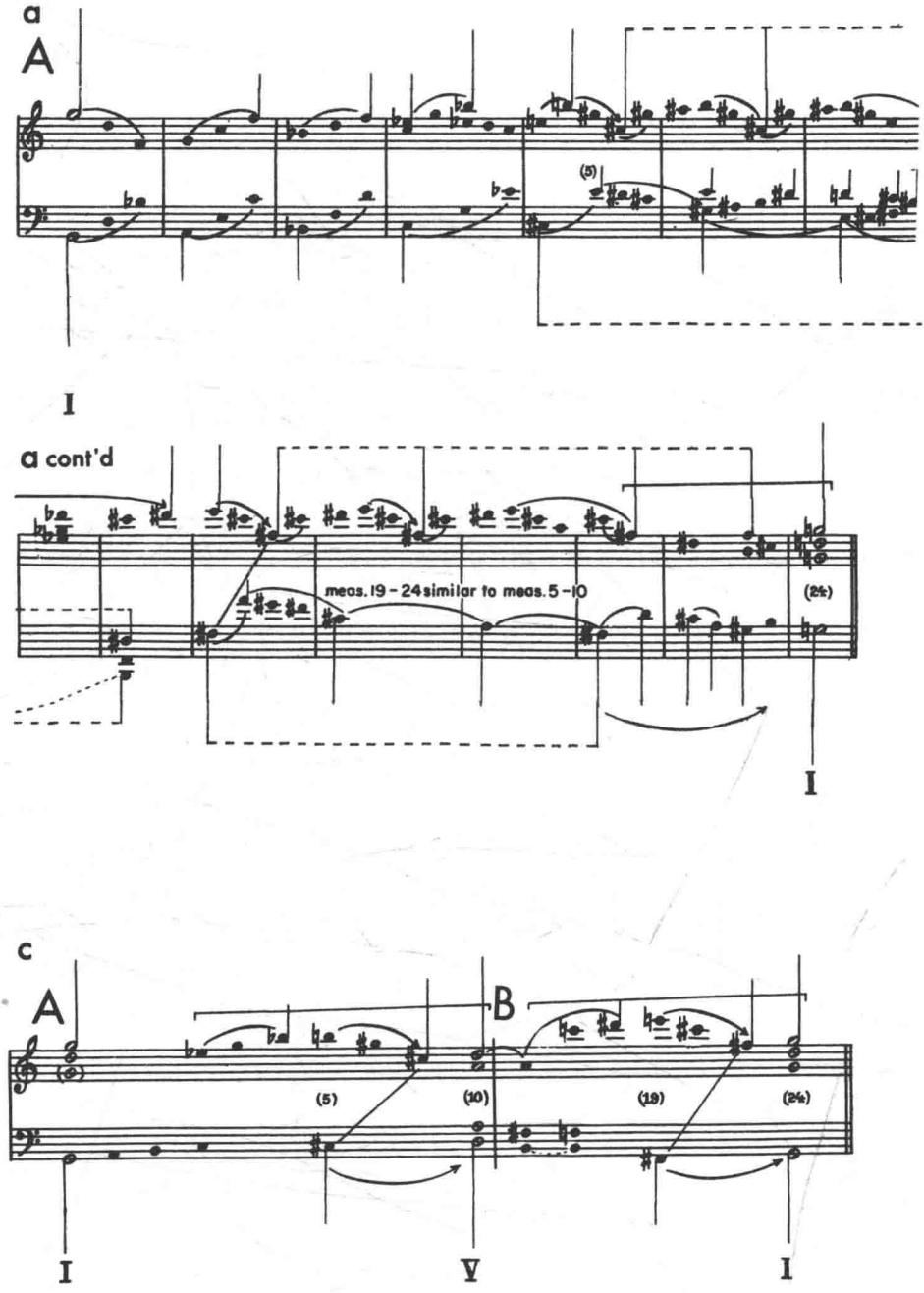
I +

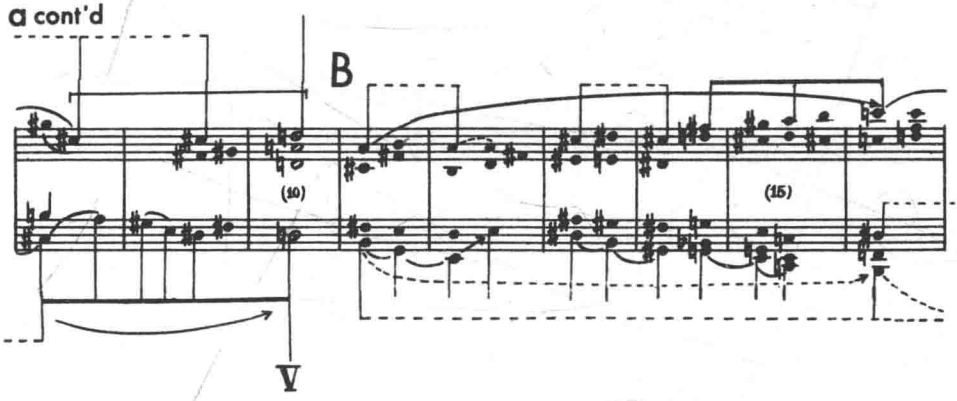
c

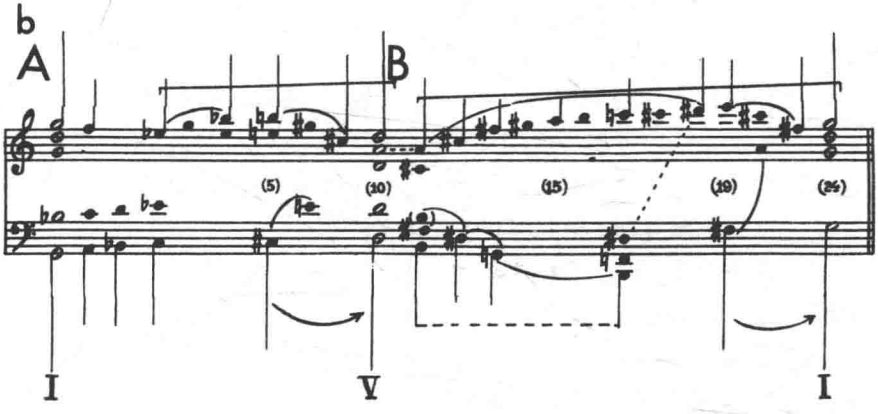
A B

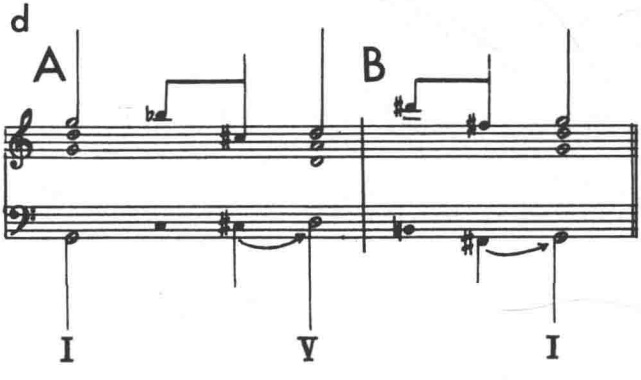
I − CS − CS + I +

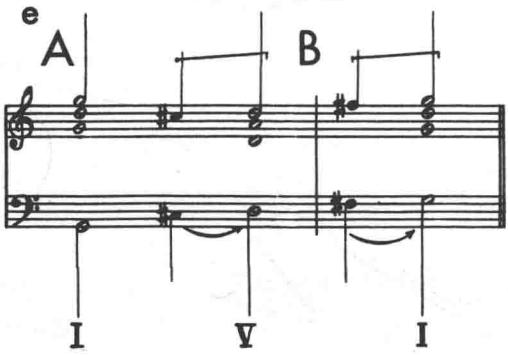
例 489


a
A
(5)
I
a cont'd
meas. 19 - 24 similar to meas. 5 - 10
(24)
I
c
A
B
(5)
(10)
(19)
(24)
I
V
I


a cont'd
B
(10)
(15)
V


b
A
B
(5)
(10)
(15)
(19)
(24)
I
V
I


d
A
B
I
V
I



c. 阻碍

阻碍技巧结合了重复与划分的基本形式的创造原则。如已知那样,这种旋律与和声的划分是很特殊的,因为重复因素作用极为多变。在最直接形式中阻碍后乐段(或第二形式段)再开始于主和弦,至少在开始时重复了阻碍前乐段的动机材料,有助于在两曲式段之间建立关系。但需强调,作曲家用巧妙的方法来改变后阻碍乐段的动机外貌,而基本保留结构甚至常常概括前阻碍乐段的延长的轮廓,以满足重复的需求。这样重复与变化的对比原则得以平衡。可回忆莫扎特《唐乔万尼》的例子(例 267)。关于另一个通过阻碍的内部曲式的例子,学生可注意安娜的《D 大调咏叹调》的第一部分,它通过阻碍而形成有减缩的阻碍后乐段。如前例一样,重复的不是动机而是结构。

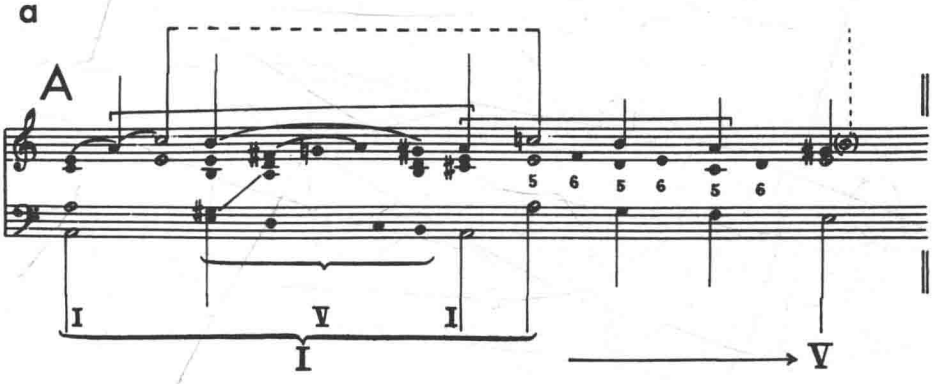
改变动机外形又保持结构轮廓的能力提供了所谓 19 世纪性格变奏的可能,这因素在申克以前完全被忽视。

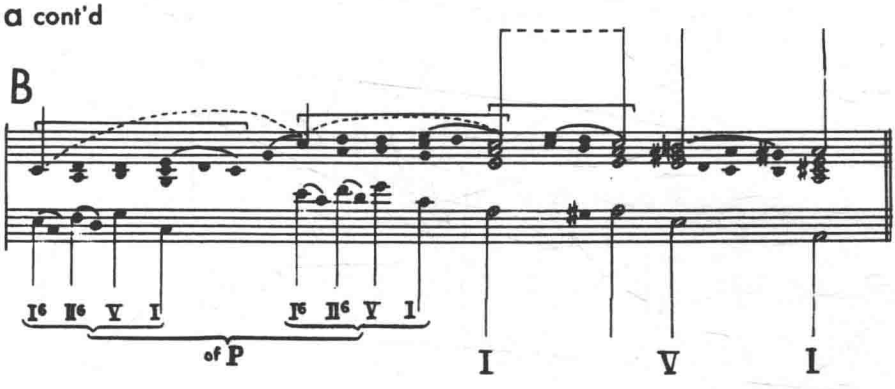
下面来看使用阻碍作为外部曲式的情况,我们发现阻碍后乐段有惊人的主题变化。有时也会遇到这样的作品,其阻碍造成对称或近似对称的形式段,以及阻碍产生了不对称的形式处理。

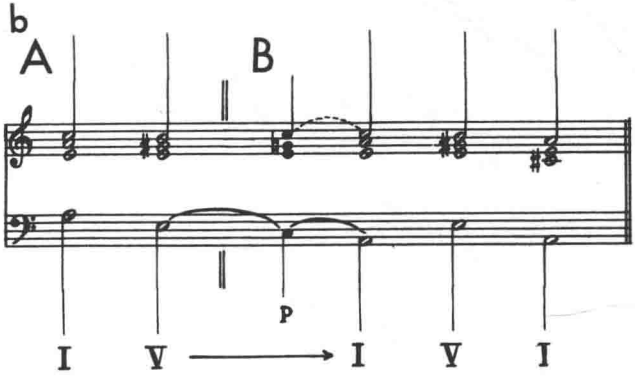
较简单的例子是肖邦《第三前奏曲》,作品通过阻碍,在阻碍后乐段开始重复了动机材料,出现相当对称的二部曲式,然后由尾声结束全曲。学生应详细研究此作品。

拜尔德的帕凡舞曲《萨利士布雷伯爵》是有趣的作品,同时也表明了对称形式结构(例 490),尽管是平行现象,后阻碍乐段造成动机的“新”面貌。有利的因素是这一切不寻常地用 C 和弦开始,这是划分段落的 V 和弦与主和弦之间的一个经过和弦。这种连接两个曲式段落的独创尝试,所起的效果是后阻碍乐段中结构主和弦的进行显得被延迟了。

例 490

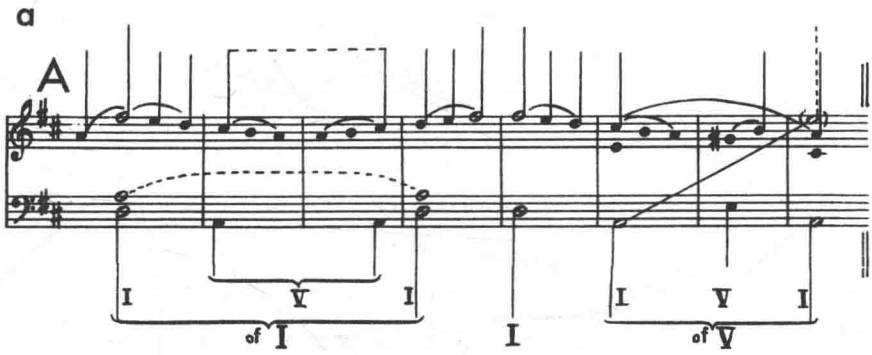


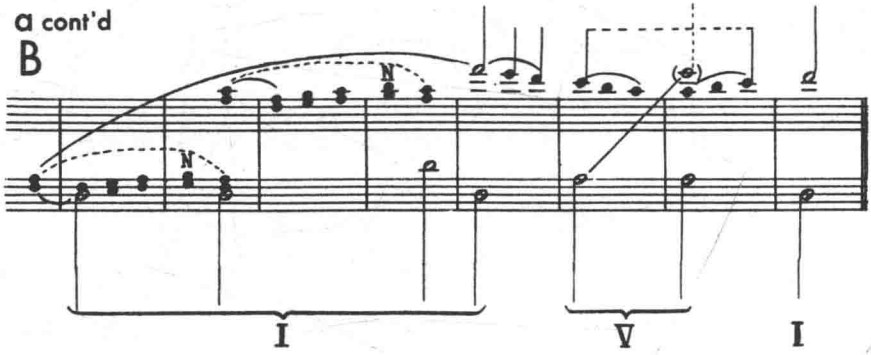


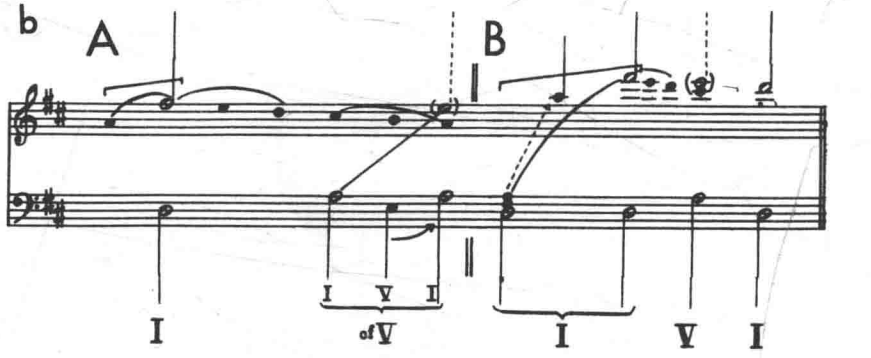


结构及主题延迟的组合出现在贝多芬四重奏作品(Op.18,No.5)变奏曲乐章的主题中(例491)。通过I的延长,它支持一开始的概括六度音程,延迟了结构上声部线条与最初动机的再次进入。

例491



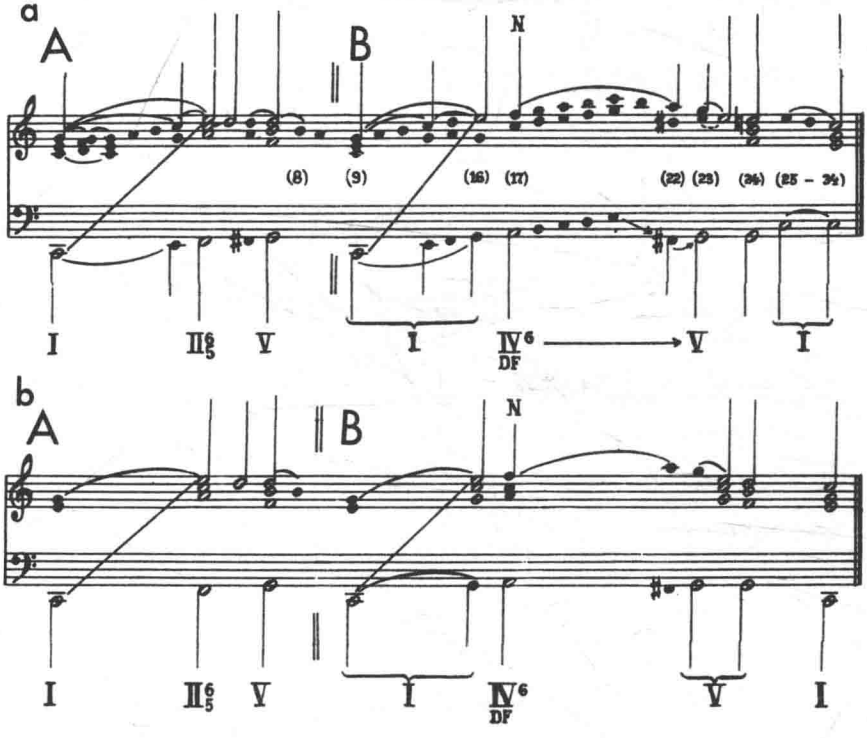




再来看基于阻碍的非对称二部曲式，可回顾舒伯特的歌曲《爱情的使命》，该例精确地表现了这种特点。后阻碍乐段是第四节的音乐，比第一部分短得多，第一部分的音乐直到第三节才结束（见例 476）。

最后例举肖邦《第一前奏曲》，从任何观点看它都是一部极特殊的作品。其特点是极短的阻碍前部分，高度戏剧化并扩展的阻碍后乐段，后面有尾声（例 492）。

例 492



所有这些例子想证明形成阻碍的技巧有着最多样化的处理。如在肖邦《第三前奏曲》中的“正常”结构与拜尔德《帕凡舞曲》这种调性集中而有趣的的第二部分之间有着广阔的风格与表现幅度；或者在将四节诗塑造成三节加一节的二部曲式来解决形式问题的舒伯特“歌曲”与极不对称曲式但仍表明阻碍特点的肖邦《第一前奏曲》的戏剧性进行之间也是如此。

3. 二部延长曲式

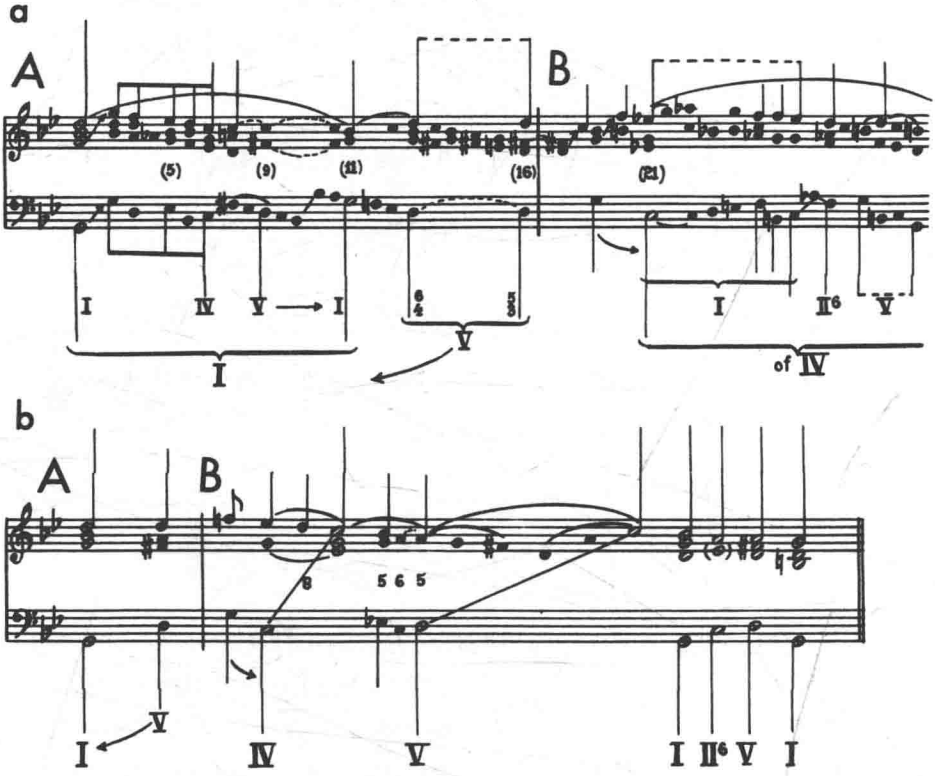
前面已解释结构形式与延长形式之间的差别，现在回忆，延长形式并不产生自结构的可能细分，而是派生自一种延长的过程，该延长是借助于曲式创作目的而形成的。

最常用的曲式技巧有三种。一是完全主要延长；二是延长一个段落，它可能构成曲式的第一部分；第三种则如约翰 · 道兰德的“歌调”所示（例473），一个完全的延长——属于作品整体的次级结构，代表第一个曲式段。在所有这三种情况中，结构进行的继续及结束发生在第二曲式段中。由于第三类已在道兰德作品中得以证明，现着重说明第一、二种技巧的用法。

a. 作为曲式段的主要延长

这种技巧见第六章已引用的舒伯特《第七德国舞曲》（见例316）。I

例493



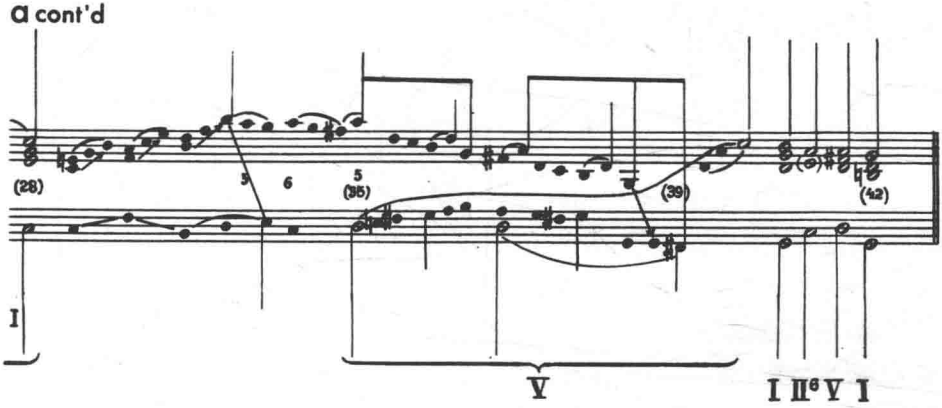
的延长用了 8 小节，构成第一曲式段。

在无数作品中主要延长是到延长的 V 的进行，主和弦的属和弦延长，可用于构成曲式的目的。例举两例，巴赫的《G 小调小前奏曲》与勃拉姆斯《$^{\flat}$B 大调园舞曲》作品 39 第 8 号（例 493、494）。

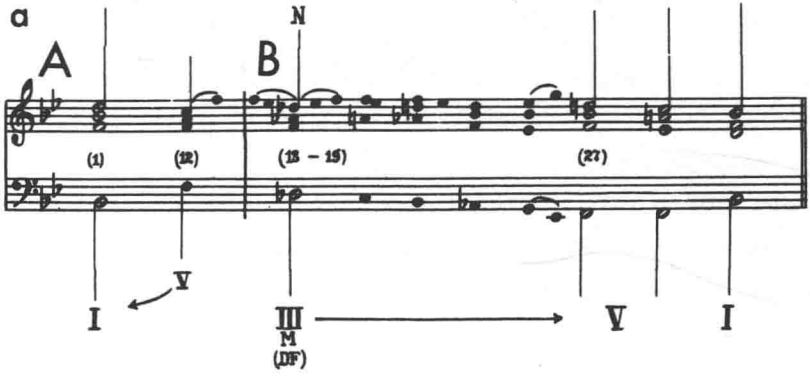
b. 作为形式段的主要延长片断

表示延长划分的这种技巧可见于巴赫《第一组曲：第二小步舞曲》。（例 495）Ⅰ与Ⅳ间的进行通过进入中声部运动而延长（D–C–$^{\flat}$B），$^{\flat}$B 由 G 小和弦支持，作用是Ⅰ与Ⅳ之间的经过和弦，构思将这Ⅰ到Ⅳ的延长分开，使Ⅰ到它延长的 V 的运动支持 C，并构成曲式第一部分。

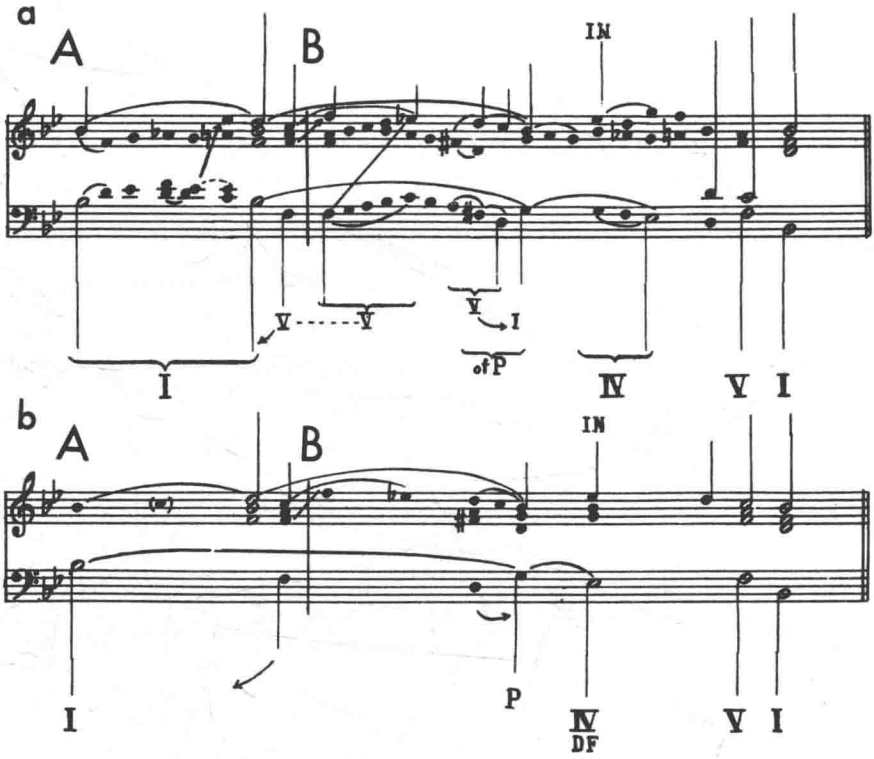
毋庸置疑，这种曲式构造为单一曲式部分提供了极强的综合性，因为主要延长的统一在一定方式下平衡了形式及构思的划分要素。



例 494



例 495



4. 三部曲式

要求读者回顾说明莫扎特 K280 慢乐章的各图谱(例 475),可发现这种三部曲式发展自二部结构的曲式与阻碍的技巧。为了更清楚理解该曲式发展的过程,应认识到最自然的外部曲式是一部或二部结构曲式。一部曲式依附于结构进行未划分的过程,强调了结构统一。二部结构曲式中出现了基本组织手段的运用,如划分与重复。由于划分与重复实际形成二部,故三部曲式本身是人为的构造,艺术布局的真正产物。这种情况下合乎逻辑的是作曲家试图尽可能从更自然的二部曲式中发展这形式。因此,某些三部类型与阻碍的二部曲式有关。

更确切地说,从阻碍发展出两种主要曲式类型,一种表现三部结构曲式(如莫扎特乐章),另一种是三部延长曲式。(例 496)两种类型中阻碍的来源是明显的,在结构形式中(图 a)真正的阻碍发生在 B 部结尾,这样通过进一步的划分形成过程,从单一段造成两段,即阻碍前乐段现包括两个形式段,

延长形式(图 b)表明从阻碍造成三部曲式的另一可能性。如果阻碍前乐段要构成如二部曲式中的单乐段则借助于延长来造成中部似乎是很自然的,尤其是延长了终止属和弦。

但认为三部曲式文献中只能找到这两种类型,是不正确的。阻碍的延长形式领域中还存有若干其他可能性,这点后面将作讨论。这样就有真正三部曲式的三部延长曲式,也即,表明不是任何二部曲式类型的衍生。

a. 三部结构曲式(来源自阻碍)

这种由阻碍形成的三部曲式类型尤其适合称为奏鸣曲曲式的形式组织。中间的Ⅲ好像预定要支持呈示部第二主题,而发展部在最终分析中的结构任务是把运动从Ⅲ带到Ⅴ。这是有目的的运动,常常高度想象力的延长给所有动机及主题运动带来意义,使奏鸣曲曲式中段可以加以表现。在第七章末已表明了发展部有庞大的调性建筑。谈到再现部,就好比这惯用术语可暗示出更深的涵义,除了满足重复的原则与要求以外,它还表现出该段落所带来的三部曲式的满足感。这陈述不会使读者惊奇因为它现已熟悉阻碍的真正意义。

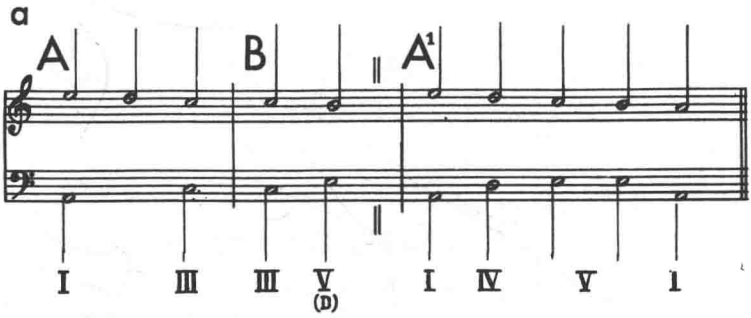
回顾奏鸣曲展开部,相信读者现已完全理解其所有方面,包括结构上声部。阻碍的影响可说明事实上可将若干发展的结尾的旋律上主音指为旋律结构音,但不可被叠置的内声部音所掩盖。莫扎特《A 小调钢琴奏鸣曲》发展段是一个例子(见例 8),发展结尾的叠置内声部 E 音掩盖了结构 C 所移到的结构 B,学生可回忆我们反复注意在阻碍前乐段结尾进入内声部的运动,造成的延长有助于妨碍上声部结束于上主音,从而防止刻板地结束在这音上所造成的单调效果。由此可见,叠置内声部音可与进入内声部的运动一样起同样变化的作用。

学生现已具备能全面研究奏鸣曲完整乐章的能力。应仔细分析下列奏鸣曲的第一乐章:莫扎特《A 小调奏鸣曲》;贝多芬《F 小调奏鸣曲》,作品 57 与《C 小调奏鸣曲》,作品 10 第 1 号。

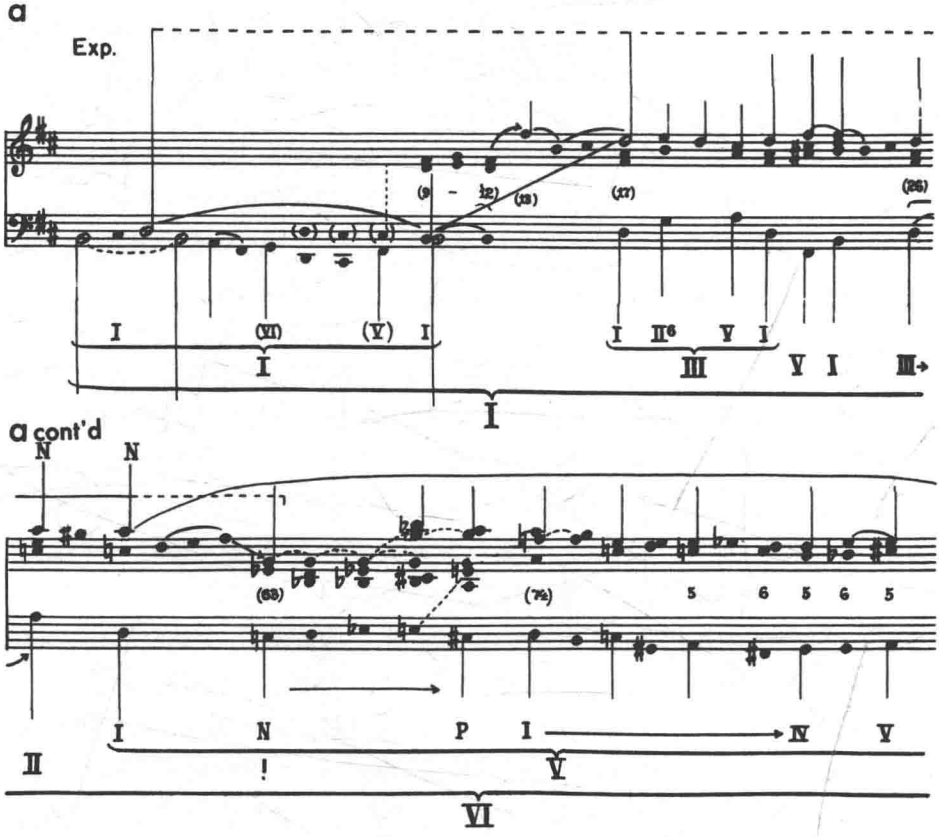
下面我们以两个第一乐章的结构分析来结束本节:一个选自舒伯特《B 小调交响曲(未完成)》,另一为拉威尔《钢琴小奏鸣曲》(例 497、498)。

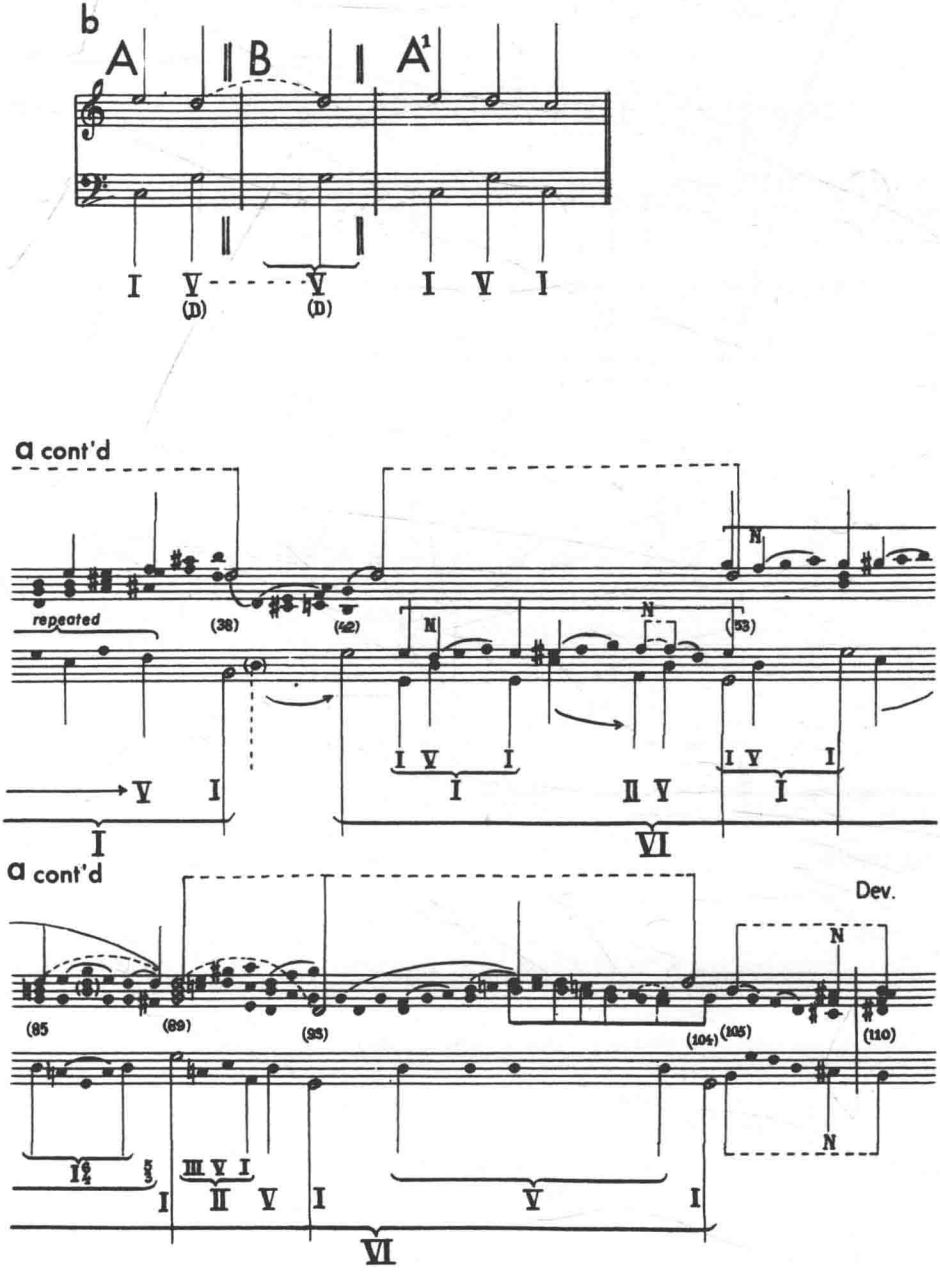
关于舒伯特作品,可认识到事实上基于阻碍的三部结构形式可建筑在从Ⅰ经过Ⅵ到Ⅴ的结构运动上,有机地将呈示与发展联系起来。第七章已提到填充发展段的幻想延长装饰和弦,现请读者集中于呈示部与再现部的曲式及调性问题。

例 496


a
A
B
A1
I
III
III
V
(D)
I
IV
V
I

例 497


a
Exp.
I
(VI)
(V)
I
I
III6
V
I
III
V
I
III
I
a cont'd
N
N
5
6
5
6
5
II
I
N
P
I
IV
V
!
V
VI


b
A
B
A1
I V V I V I
(D) (D)
a cont'd
repeated
(38)
(42)
(53)
N
I V I
I
II V
I V I
I
V I
I
VI
a cont'd
Dev.
(85
(89)
(93)
(104)
(105)
(110)
N
I 6/4 5/3
III V I
I II V I V I
VI

a cont'd

Dev.

IN

(110) (114) (124)

I

of Em

a cont'd

N

IN

(180) (184) N (195) (209 - - - - - 217)

6 6 6 4 6

anticip.

N P

I6

of Em

V

a cont'd

N N

(250 (252) (256-271) (272) (279)

V I II V (I) I N

III ! of V

I

a cont'd

(134) (146) 5 (158) 5 (166) 5 (170)

N

V I

of I

of Em

a cont'd

Rec.

(218) (226) (231) (235) (240) repeated

P V II6 V I of P P V IV V I of P P

I to C♯

I

a cont'd

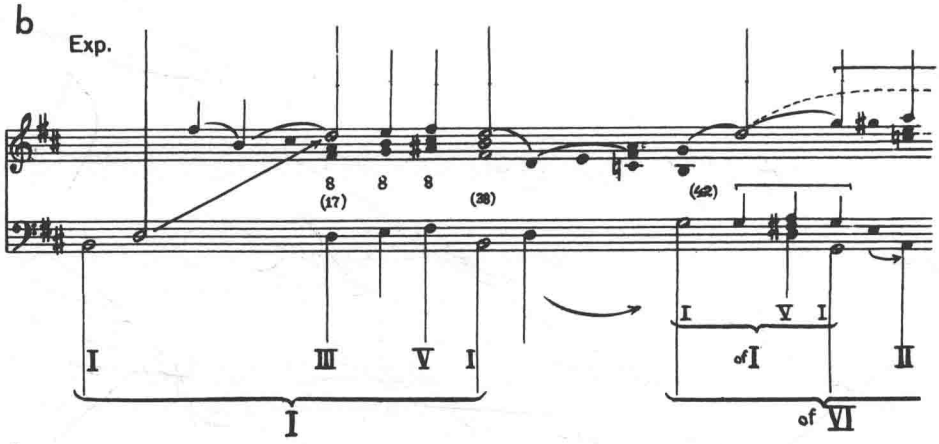
(292) (303) N N (306) (307) (310) Coda

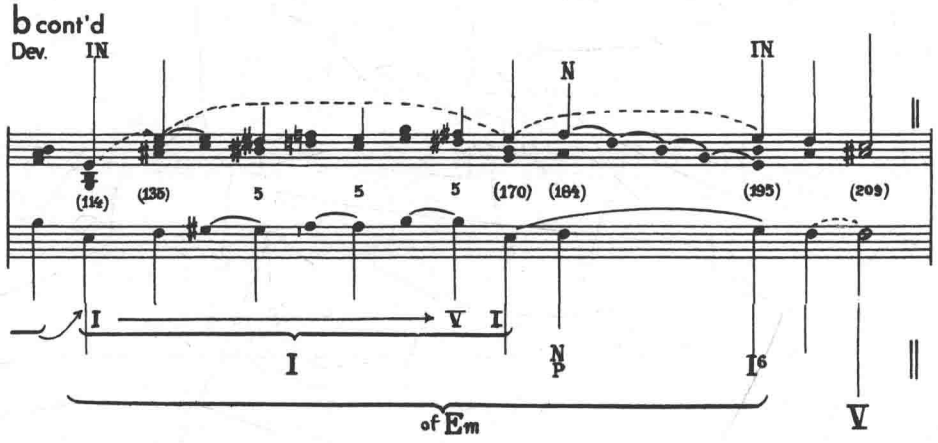
P I IV V I2/4 5/3 III V I

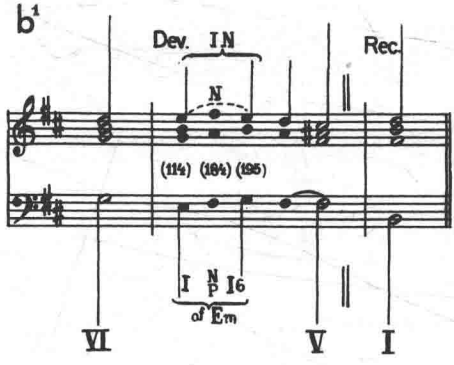
of V

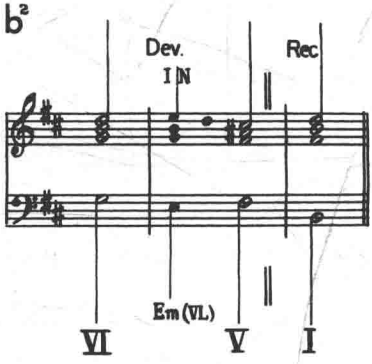
I

I II V I


b
Exp.
8
(17)
8
8
(28)
(42)
I
III
V
I
I
I
of I
V
I
II
of VI


b cont'd
Dev.
IN
N
IN
(114)
(135)
5
5
5
(170)
(184)
(195)
(209)
I
V
I
I
N
P
I6
of Em
V


b1
Dev.
IN
Rec.
N
(114)
(184)
(195)
I
N
P
I6
of Em
VI
V
I


b2
Dev.
IN
Rec.
Em (VL)
VI
V
I

b cont'd

(!)
(63)
(89)
(104)
I N P I IV V I
of V
of V
I
of VI

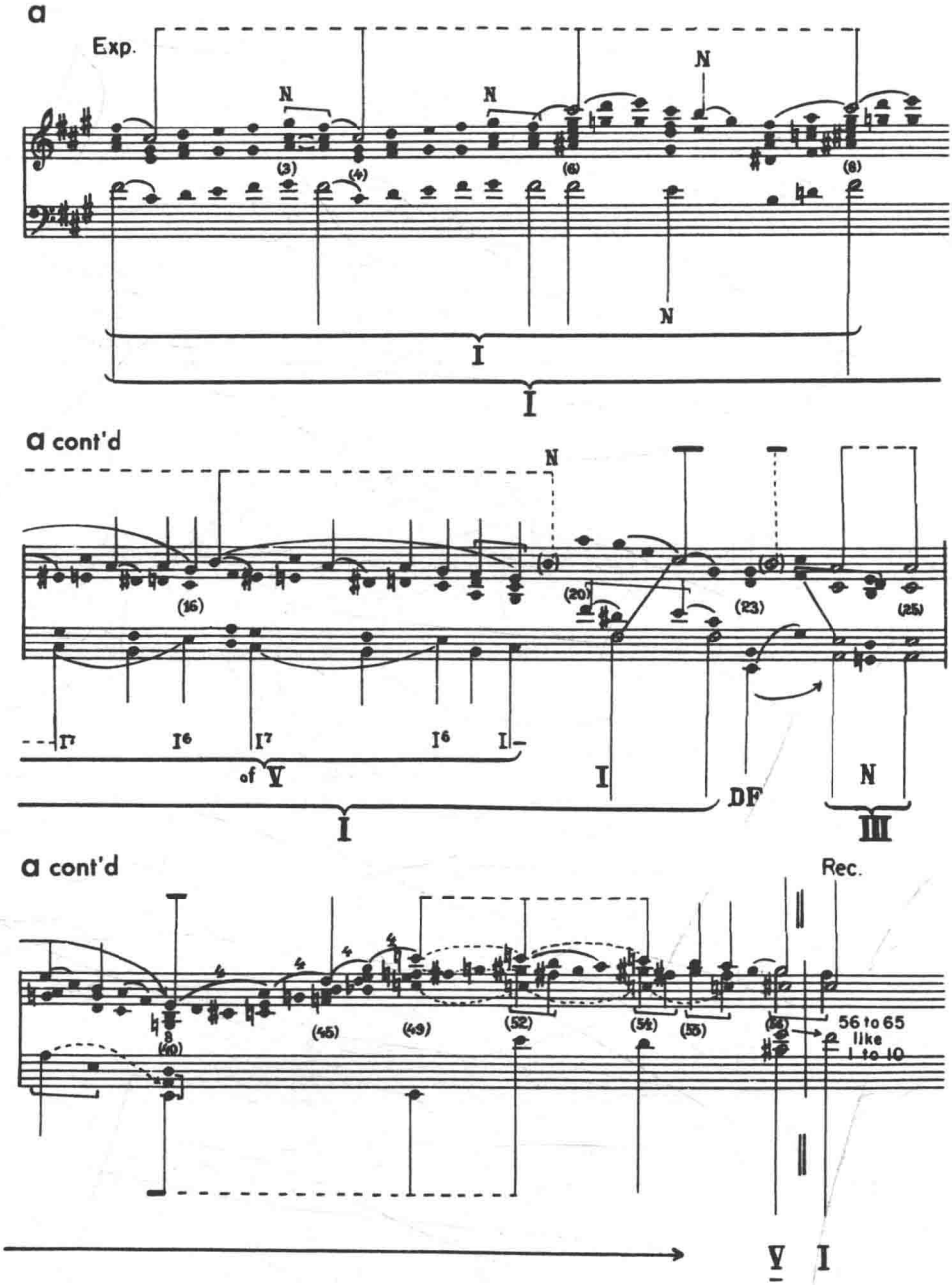
b cont'd
Rec.

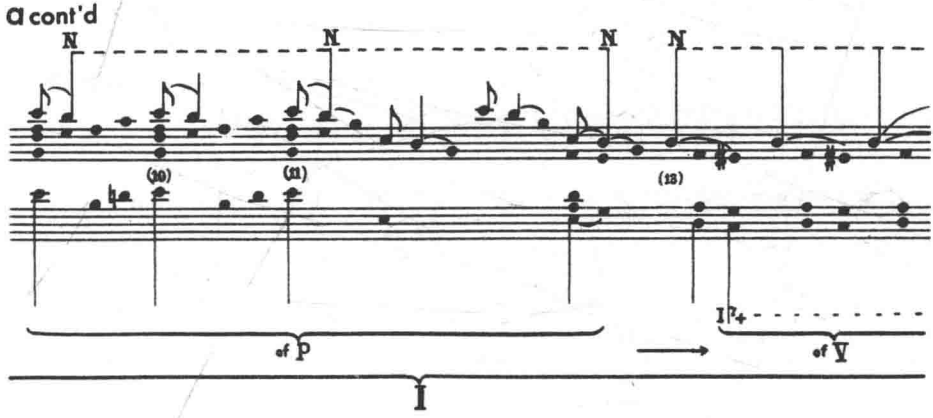
N
(218)
(252)
(256)
(279)
(292)
6/4 5/3
(307)
Coda
(328)
V
I III V I III V I
of I
of II
V
I

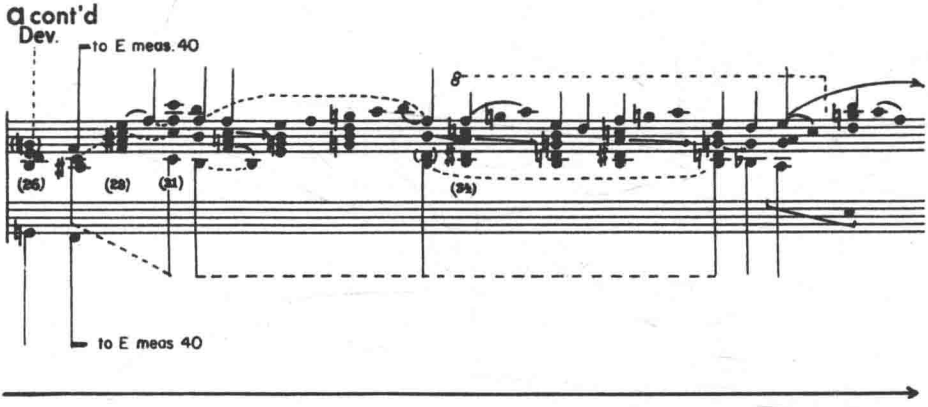
c
Exp.
Dev.
Rec.

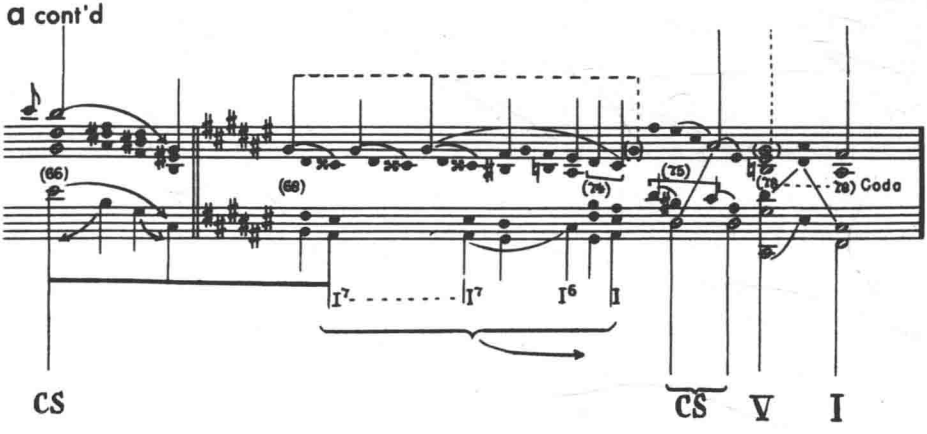
IN
N
5
5
I N/P I6
of Em
I VI V I II V I

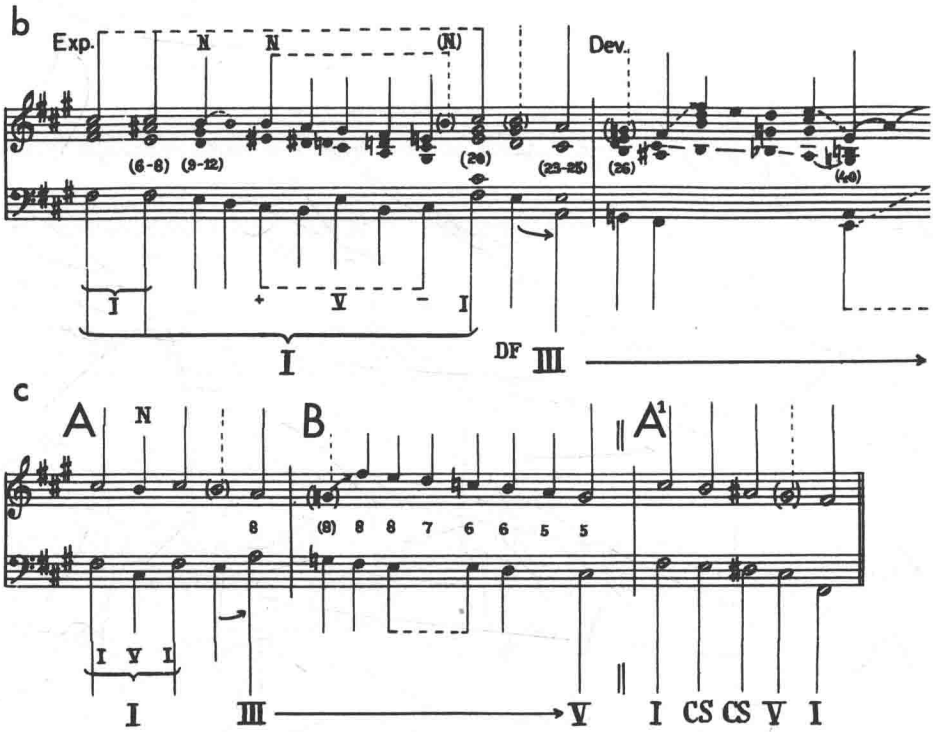
例 498


a
Exp.
N
N
N
N
(3)
(4)
(6)
(8)
I
I
a cont'd
N
(16)
(20)
(23)
(25)
I7
I6
I7
I6
I
of V
I
DF
N
I
III
a cont'd
Rec.
(40)
(45)
(49)
(52)
(54)
(55)
(56)
56 to 65
like
1 to 10
V
I


a cont'd
N
N
N
N
(10)
(11)
(12)
I7+
of P
of V
I

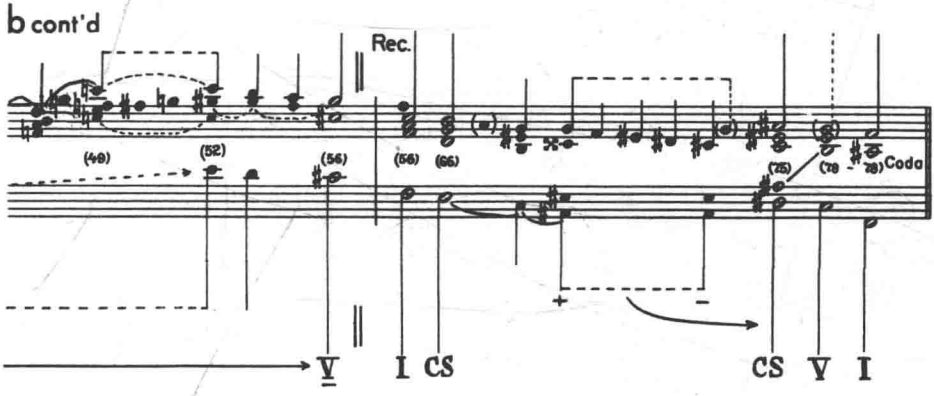

a cont'd
Dev.
to E meas. 40
8
(26)
(29)
(31)
(34)
to E meas 40


a cont'd
(66)
(68)
(76)
(75)
(78)
(79) Coda
I7
I7
I6
I
CS
CS
V
I



在小奏鸣曲的曲式组织中，拉威尔有趣地组合了历史时期与现代的趋向，例如呈示部的处理可回顾 C.P.E. 巴赫的初步早期奏鸣曲式，这里可回想这作曲家《第三普鲁士奏鸣曲》第一乐章，其中不出现真正的第二主题而是属和弦上的扩展终止，拉威尔只在呈示部的短短邻音经过句中加以表现。

与此相反，拉威尔在发展部结尾的属和弦用法上预示了更近代的技巧。在大多数 18、19 世纪奏鸣曲式中，属和弦构成发展部的高潮结束点。在拉威尔小奏鸣曲发展部的结尾处引入这种技巧表明它明显地离开了古典概念，因为它好像实际上是曲式再现部开始的和弦。因此，发展部结束与再现部开始在第 56 小节进行叠合，属和弦失却其划与曲式的力量，而这正是现代音乐趋势中对和声概念的削弱甚至是摒弃。



尽管如此，这乐章呈现出基于阻碍的三部结构曲式，但除了曲式问题之外，这作品可作为迷人风格作品展开研究，因它表现了拉威尔印象派风格的所有特点，同时又体现了极度贯串的织体。

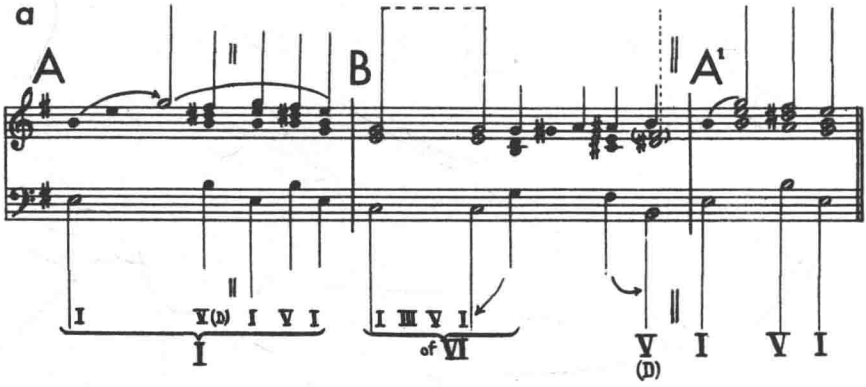
b. 三部延长曲式（来源自阻碍）

虽然都运用了阻碍，但前述三部结构曲式与后面三部延长曲式内的可能性之间的差异是由结构骨架内的真正阻碍所出现的位置来决定的。这就带来以前讨论过的第二类曲式，已在例 496b 中指出，从这小小的图中可得出阻碍点位于为了创造三部曲式而必须延长的地方。下面的贝多芬钢琴奏鸣曲作品 2 第 1 号第三乐章的三声中部为例作分析。

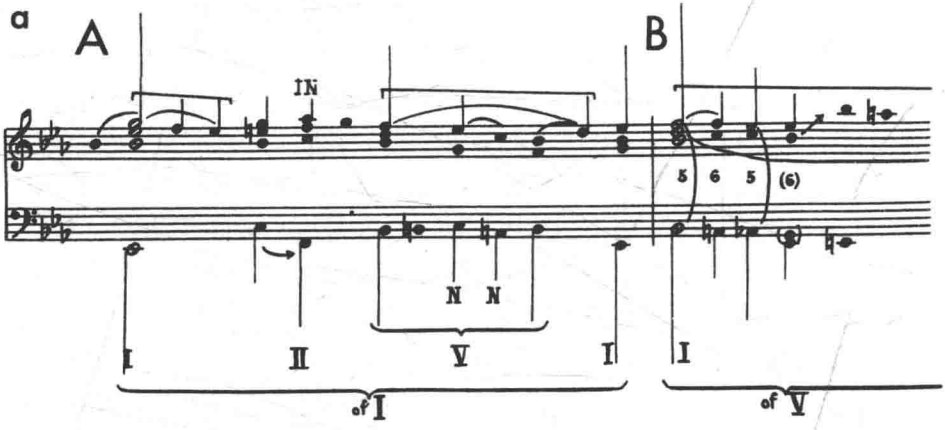
这类曲式不仅用于一般三部歌曲曲式也用于许多奏鸣曲式的乐章中代表 18、19 世纪奏鸣曲式的第二类外部曲式。在这后一类的呈示部中，第二主题建筑在终止属和弦基础上，发展部虽然构成终止属和弦的进一步延长，却表现出完全相反的向前推力，常成为高度戏剧型的延长，再现部如第一类一样等于阻碍后乐段。

研究奏鸣曲式乐章下面应继续刚讨论过的第二类型曲式的作品例子：贝多芬奏鸣曲作品 10 第 3 号、《第七交响曲》，海顿《第 104 交响曲》的第一乐章。如果要分析之前未涉及过的作品，学生可选择海顿《F 大调钢琴奏鸣曲》第 23 号。

例 499


a
A
B
A¹
I
V(D) I V I
I
I III V I
of VI
V
(D)
I
V
I

例 500


a
A
B
IN
5 6 5 (6)
N N
I
II
V
I
I
of I
of V

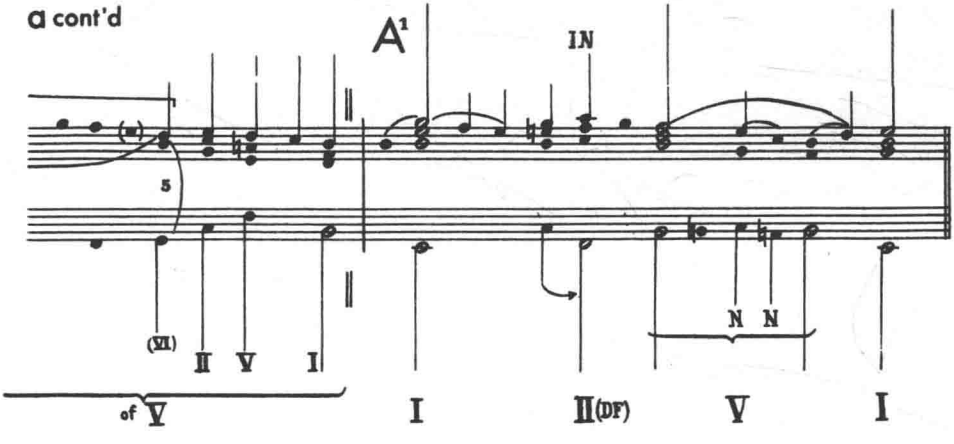
若阻碍点位于中段的结束，更可能获得三部延长曲式。肖邦玛祖卡作品 17 第 2 号及夜曲作品 9 第 2 号可作为例子。在玛祖卡中延长构成第一部分，在夜曲中第一、第二曲式段分别构成 I 与 V 的延长（例 499、500）。

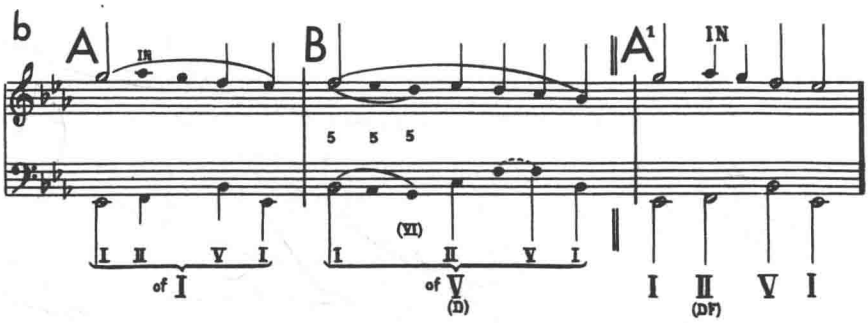
关于夜曲，不可过分注意每个曲式段音型反复的意义，它们不构成曲式。开始于第 25 小节的尾声未包括在图中，因为不影响形式建筑。从两个作品图中可见在结构意义上第一曲式段与第三曲式段的解释不同，虽然音乐大体或完全相同。每段的结构读法可以不同，取决于是否代表第一或第三曲式段。例如夜曲第一段后面是结构 V，F 在上声部，这使第一段前进的运动确定为一个延长运动。但在第三曲式段结尾，后面没有结构性运动，因此这第三曲式段的下行三度及和声进行是结构的。

这就结束了三部结构及三部延长形式的讨论，它们都来源于阻碍。我们的意图是指出阻碍可在三部曲式中起重大作用，它结果又转为扩展两部曲式并使其变化。现转向第三种曲式类型，它不受阻碍的影响取而代之的将延长的划分作为制造形式的力量。

c. 真正三部延长曲式

文献表明有一种延长曲式在文字意义上比前述组织更具三部性，因为没有二部曲式的痕迹，也即检测不到阻碍，尽管是这种曲式综合的手段，在





结构及延长统一方面本能感到的有机形式依赖性，如即可见到那样，获得了高度组织并极有说服力的形式建筑。应记住“三部”不意味着这些乐段仅仅加在一起，它们是构成高一结构及单一有机整体的贯串部分。但事实上单单 A^1 部重复了 A 部的主题材料并不取得这贯串性。在所有良好设计作品中存在着各段的更大更深的融合，结构与曲式也有更多的关系，它要比纯粹主题重复或动机构思所能提供的更多。

在这方面可观察到这样有趣的三部性作品，从整体来看，与简单主题及段落，整体单细胞的结构有惊人的类似。例如可回顾，许多经过句的特点，只趋向于结尾相对大的主和弦延长，其后面是相当迅速推进结构进行的连续及结束。即在小单元中这种主和弦延长也证明为第一级别的融合与统一因素。

当整体聆听某些三部性作品时，在分析细节时可在大范围内听到所见到的同样特色，主和弦的主要延长构成作品的最大部分，后面，实际常只在结尾处，是结构骨架的继续及结束，这大规模的和声或对位延长将三个曲式段连在一起，在整个作品曲式方面起统一因素的作用。

回想勃拉姆斯“间奏曲”作品 119 第 1（例 477），通常发现次级延长（即主要延长的延长）在三部曲式中用得比在二部曲式中多，已创造了单个曲式段。

例如在“间奏曲”中，到延长 V 的运动，是主要延长 I－E_m－I 的分支，构成第一曲式段，关于第三段，想再次强调，其结构进行的继续及结束代表整个作品的最大段落，而非仅仅重复或为对称目的的乐段。①

① 应对表明真正三部延长曲式的两个作品作彻底地分析，贝多芬奏鸣曲作品2第3号的第三乐章三声中部，舒曼《童年情景》，作品15《匆忙的人》。

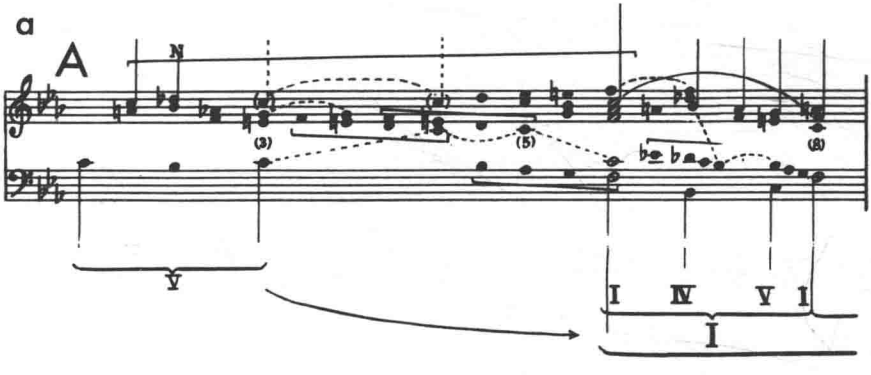
下面例举 3 个作品，是对基本相同形式问题的富有高度想象力的处理（例 501、502、503）。

蒙特威尔第的“牧歌”显示了一个有趣的五度上行运动，到达结构主和弦主要延长的Ⅱ。虽然图可自明，仍想提一下作品开始的延长属和弦，它出现在 A^1 部时，变为主和弦主要延长的一个成员。功能改变由 G 和弦造成，这和弦作为中段的目的，结构上强于应用属和弦，通过混合获得了Ⅱ的功能。Ⅱ继而将后面的属和弦，该和弦在作品开始时起主和弦的属和弦延长作用，提升为主和弦主要和声延长的一员。①

舒伯特与勃拉姆斯作品的迷人之处是他们对曲式与调性组织关系的处理，舒伯特将第一曲式段结束在于走到第一 ♯F 经过和弦的应用属和弦，细分了到Ⅴ的经过运动；这和弦相对扩展的延长提供了调性紧张度，直到经过运动进行到Ⅴ时才得以释放。

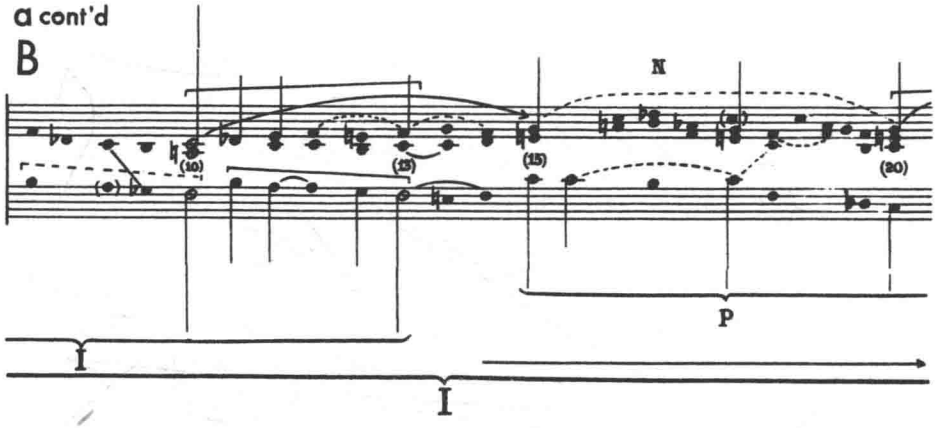
在交响曲乐章中，勃拉姆斯将对位主要延长细分成发展段，结束于 ♭E，推动到 F 主和弦的延长经过和弦。这样由一个巨大的Ⅰ的对位延长将三个曲式段保持在一起，在奏鸣曲式内使用这种技巧在先现未来调性概念方面是有预示性的。勃拉姆斯用这特殊调性组织将属和弦保留到第 183 小节，这里以极为强烈的效果进入。

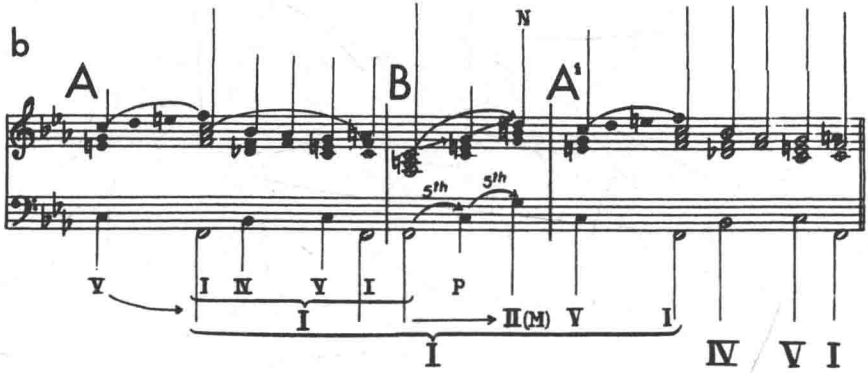
例 501



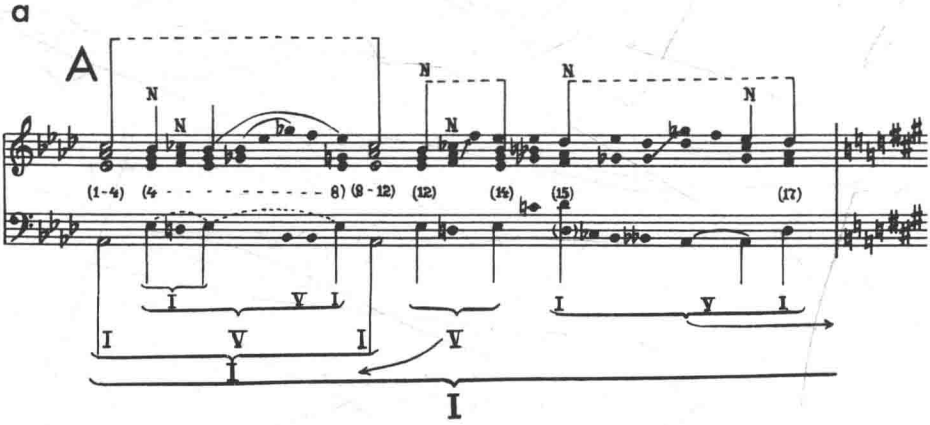
① 延长属和弦的类似用法见肖邦A大调玛祖卡，作品24。

例 501


a cont'd
B
N
(10)
(13)
(15)
(20)
P
I
I


b
A
B
N
A'
5th
5th
V
I IV V I
P
I
II(M) V I
I
IV V I

例 502


a
A
N
N
N
N
N
N
(1-4) (4 - - - - - - - - - - 8) (9-12) (12) (14) (15) (17)
I V I
I V I
I V I
V
I
I

a cont'd

N

A¹

N

(24)　(26)　(27)　(34)

P

II(M)　V　I

I　IV　V　I

c

N

I　II(M)　V　I

I　IV　V　I

a cont'd

N　N

B

(18)　(24)　(29)　(31)　(35)

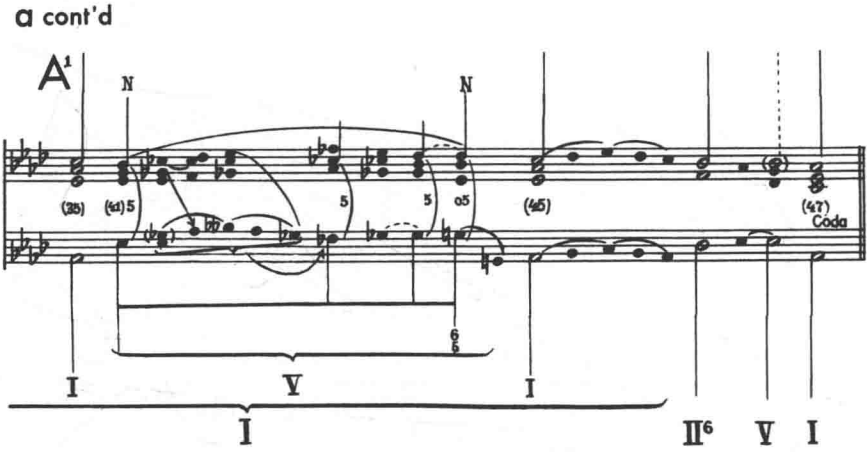
I　V　I　III　V　I6　II6/5　V　I

of P

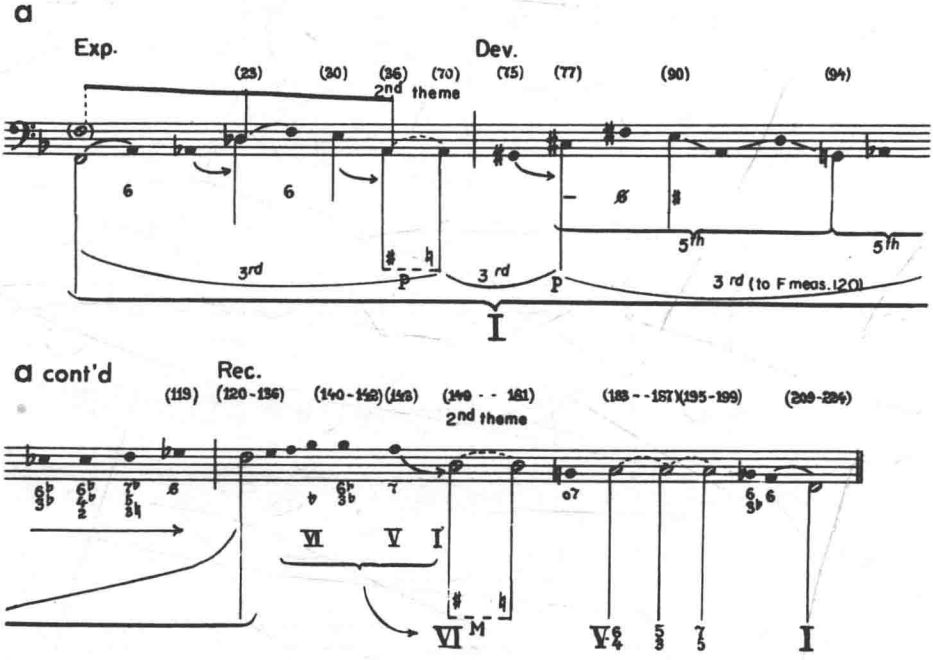
P　P

V

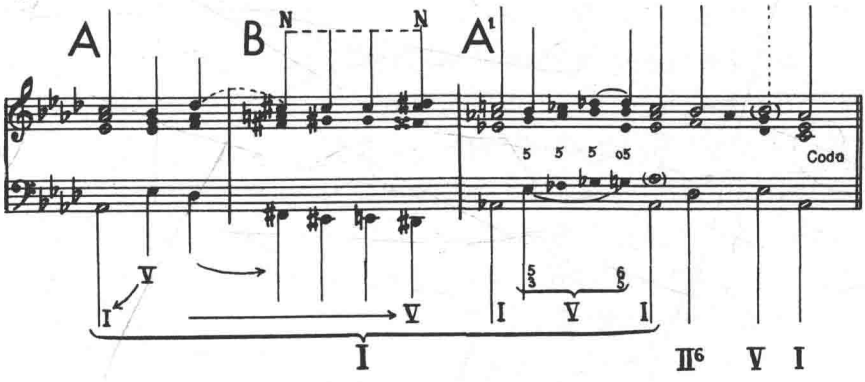
I


a cont'd
A1
N
N
(25)
(41)
(45)
(47)
Coda
I
V
I
I
II6
V
I

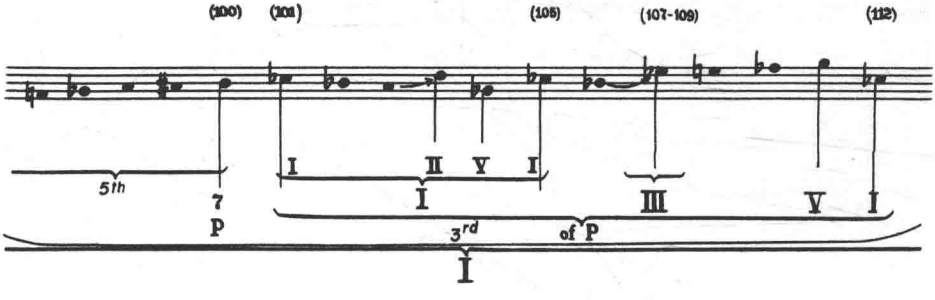
例 503


a
Exp.
Dev.
(23)
(30)
(36)
(70)
(75)
(77)
(90)
(94)
2nd theme
3rd
3rd
3rd (to F meas.120)
5th
5th
I
a cont'd
Rec.
(119)
(120-136)
(140-142)(143)
(149 - - 181)
(183 - - 187)(195-199)
(209-224)
2nd theme
VI
V
I
VI M
V6/4
5/3
7/5
I

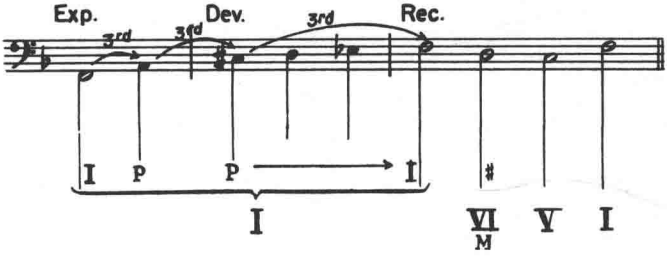
b


A
B
N
N
A1
5 5 5 o5
Coda
V
I
V
I
V
I
I
II6
V
I

a cont'd


(100)
(101)
(105)
(107-109)
(112)
5th
7
P
I
II
V
I
I
III
V
I
3rd
of P
I

b


Exp.
Dev.
Rec.
3rd
3rd
3rd
I
P
P
I
I
VI
M
V
I

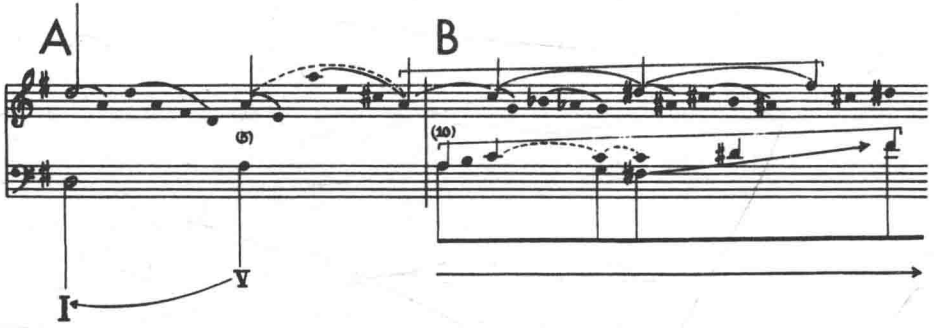
概括而言，可以说在使用真正三部曲式后一类的作品中，不是通过结构划分获得形式，而是通过结构延长的划分，这种形式建筑的基本技巧可能性是多方面的。

d. 三部延长曲式（对位结构）

读者可回顾德彪西的前奏曲《欧石南》（例 478）中提供了这种类型的例子，虽然结构是对位的，延长部分是和声的。更近代的作品如巴托克《小宇宙》第Ⅳ卷《布列舞曲》中，和声要素甚至在延长中显得进一步压缩了。（例 504）关于对位三部曲式，本章将继续以一个作品来展开讨论，它是今天曲式与结构概念的出色例子。兴德米特《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章，由于它代表现代奏鸣曲式的不寻常趣味，所以将做详细分析。为清晰起见，图谱的研究应从结构到延长的方向，要求学生先尽可能全面熟悉这部作品，否则下面的讨论价值极为有限。

例 504

a



b

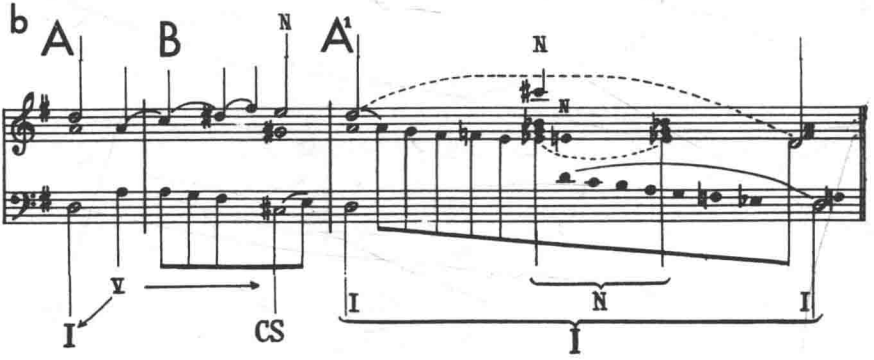
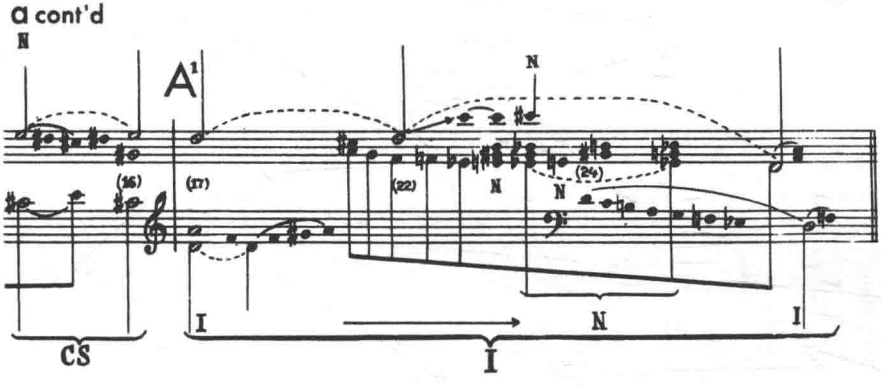
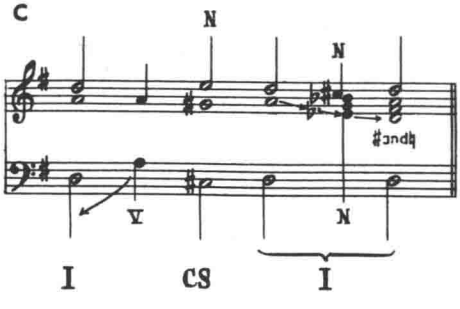
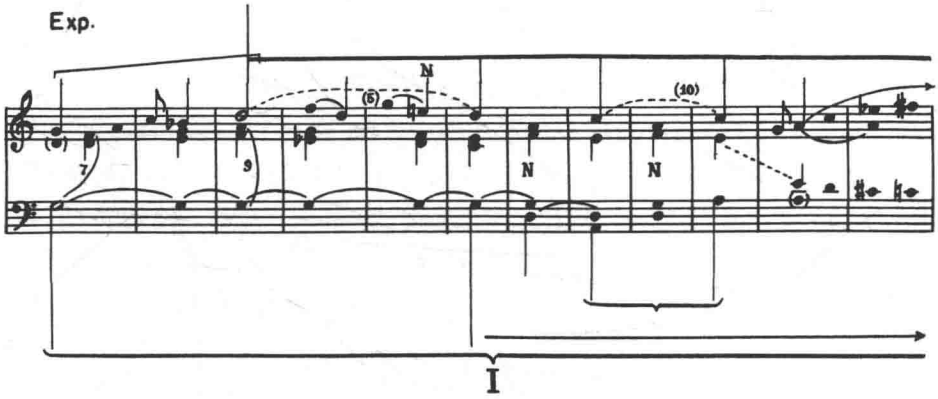


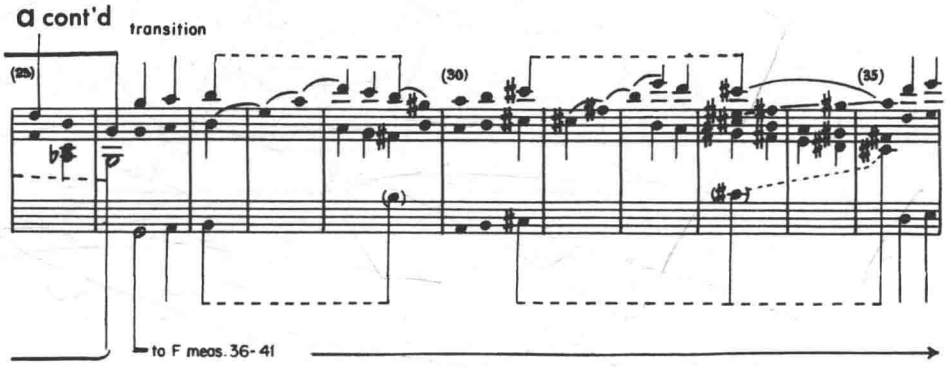
图 e、d 表明结构及其多部组织，图 e 显示使用奏鸣曲曲式的可能性，图 d 中充分概括了这类曲式。呈示部第二主题延长了作为对位-结构和弦的 F 和弦，再现中第二主题根据作为对位-结构和弦的 C 和弦，发展部构成了大的延长运动，从 F 到 ♯F 又到 G 再现的开始。作品结束处出现旋律下行线条，但这下行旋律不代表结构进行。对位及主要的低音 G 持续音延长了这进行。上声部 D 持续为保持音。图 c、b 应同时仔细比较并研究。作品开始的 I 被内声部运动阻碍，在再现开始时 G 和弦才清楚建立，原来乐思产生了出色效果。从 I 到主和弦内声部 D 的低音经过运动（第 1~17 小节）在再现中取得重大意义，它为扩大形式的再现构成了 I 到 CS 再到 I（内声部）的低音。到达 D 后（第 130 小节），可估计是 V 的低音，并是和声进行一个成员，但 D 成了主和弦的内声部音，不是属和弦的低音，因此低音进行如第 1~17 小节，指出为对位进行。





例 505





a cont'd

N

(15)

(20)

7

9♭

I

I

a cont'd

2nd theme

(40)

(45)

8 8 8 6 5 4

5

5

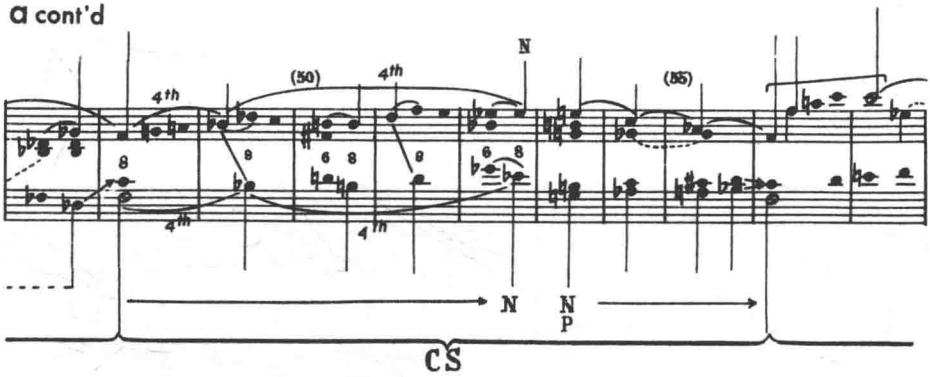
5

F

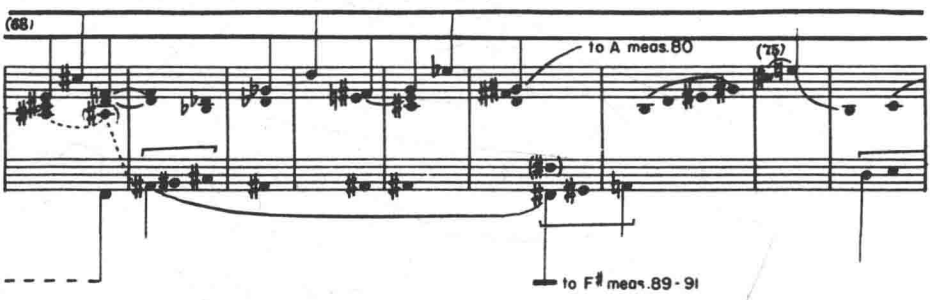
anticipation

CS

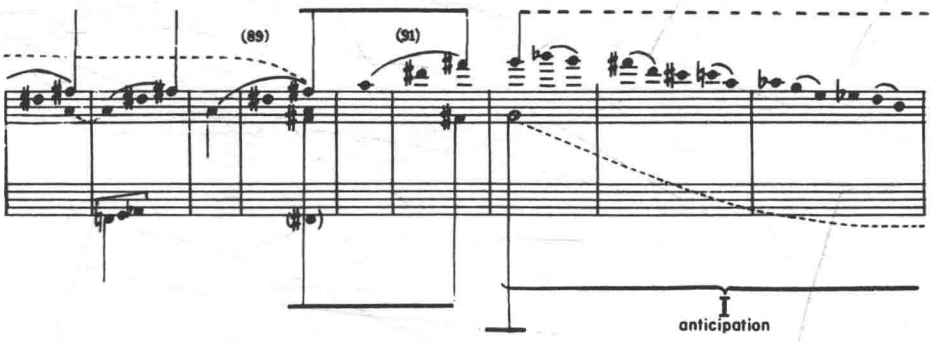
a cont'd



a cont'd



a cont'd



a cont'd

Dev.

via F♯ to G (meas. 95)

(60)

(63)

via F♯ to G (meas. 95)

CS

a cont'd

(80)

N

(85)

a cont'd

Rec.

(95)

N

(100)

(102) (107)

(109)

N

(112)

101-107
like
7-13

I

a cont'd

(113) (115) (120)

Canonic imitation

CS

a cont'd

(136) (139) (140)

(a) (a)

I

b

Exp. 1st theme

transition

(8-10) (11) 8VB (26)

I

a cont'd

(125)

(130)

I

a cont'd

(145)

(150)

(155)

I

b cont'd

2nd theme

N

4th 4th

(36)

5 (42) 5 5

(48)

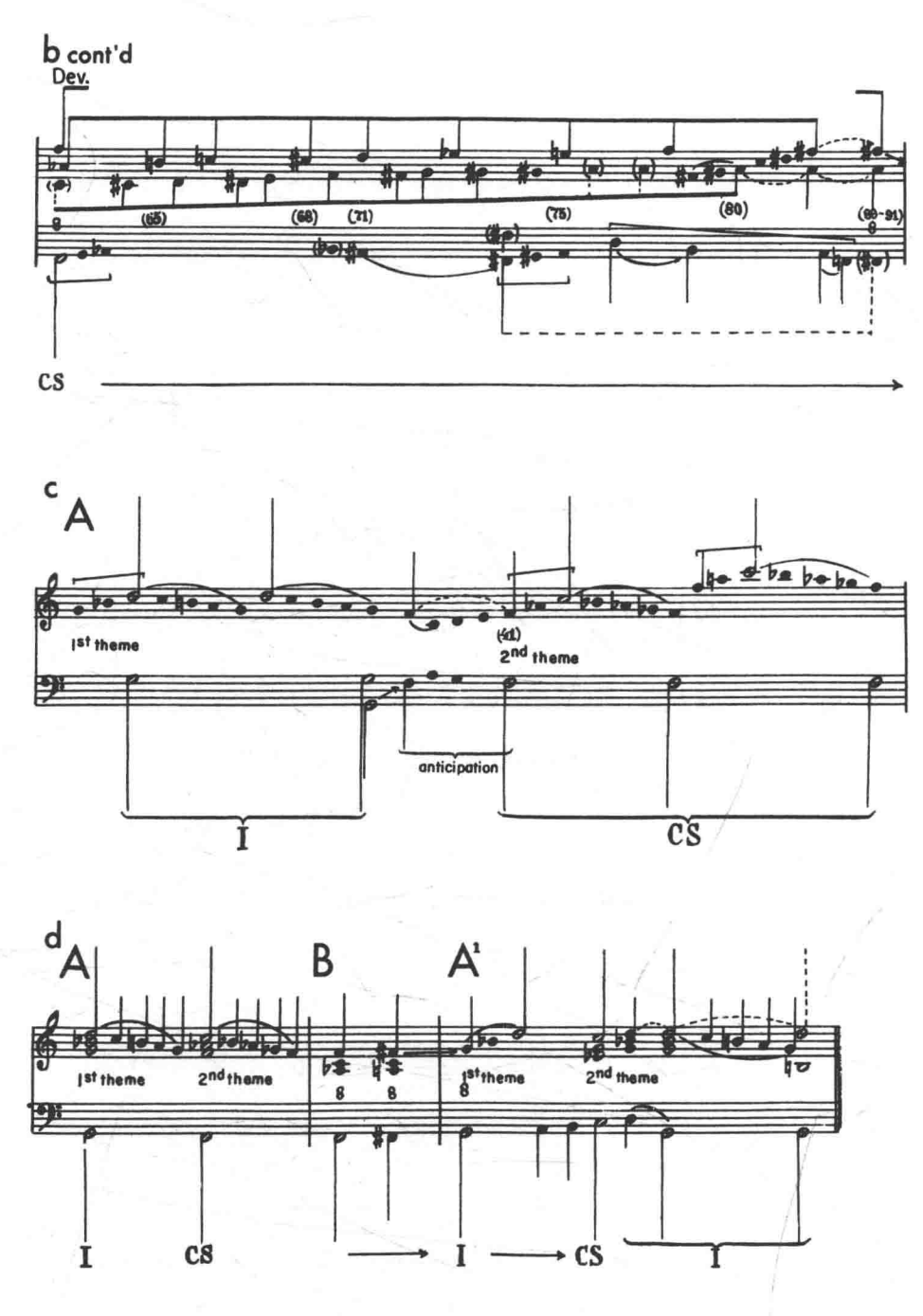
(57) 8 8 7 6 (63)

4th 4th

anticipation

N N P

CS


b cont'd
Dev.
(65)
(68)
(71)
(75)
(80)
(86-91)
CS
c
A
1st theme
2nd theme
anticipation
I
CS
d
A
B
A1
1st theme
2nd theme
1st theme
2nd theme
I
CS
I
CS
I

b cont'd

Rec.

1st theme

2nd theme

(95 - 97)

(117)

(124) (130)

(136)

→ I

CS

I

c cont'd

B

A1

(63)

8

8

(95) 1st theme

8

2nd theme

I

CS

I

e

I CS → I CS I

f

(75)

(76) (79) (82) (85)

应仔细研究总的声部进行，尤其是呈示部第一、第二主题间的平行现象。也注意音域转移在过渡段与第二主题内的重要作用。进到发展部，可认识它是这奏鸣曲乐章最复杂而大胆的段落，基础上在高低声部中运动从 F 引到 ♯F，（关于结构，上声部 F 是中声部音——见图 d、c）。这运动独特地由两个上行六度的运动所延长。一个（注意符杆向上的音）从内声部 ♭A 音上行到上声部 ♯F 音，另一个（见符杆向下的音）从含蓄的内声部 C 音走到下面 ♯F 减七和弦的内声部 A 音。两条线条主要是半音进行，但不“一起工作”，强调的是两上行运动间的独立性。为进一步复杂化，低音中 ♯F 很快出现，即刚才谈到的，当其他声部尚未到达最后音 ♯F 及 A 时，当在第 80、81 小节到达这些音时，等待它们的低音已孕育了本身的延长。[①]因此发生的是，当低音在延长中途，走出内声部的运动已到达目的地，因此不断的动机重复从第 80、81 小节开始，而低音仍在延长之中。最后在第 89 小节，所有声部合起来共同表现共同目标，♯F 减七和弦。这样，与呈示的过渡经过句相似，在第二主题开始前建立了 F；从第 92 小节起建立了主和弦，是再现部进入的 3 小节以前。

整个发展是少见的独创性结构段，是极现实主义地为了清楚定向的声部所要达到的音的一场战斗；它构成了 ♯F 的斗争，因为所有三个声部目标都是这音上的减七和弦。在第 74~80 小节达到了最伟大的对位“混乱”，低音 C 未先到达 ♯F，而六度的第二次运动尚未建立最后的 A 音，经过句中唯一稳定的声部是上方六度运动，清楚地移到 E 与 F，在第 81 小节到达 ♯F。此后两上声部最终建立起来，但低音在第 89 小节才到 ♯F。当所有声部同度进行至高潮的十六分音符经过句引到再现时，就像是斗争后的安慰。

现在学生应有充分的准备来掌握图 a 中表现的迷人作品细节。这里可让各音自己发言，省去进一步的文字注释。强烈建议演奏所有各图，并在键盘上弹奏主要的延长。

本书似不需讨论回旋曲式。用已得的经验学生分析这种曲式的作品应无困难。在最终分析中，回旋曲是一个三部曲式。

回旋曲：

$$\underbrace{\underbrace{A \quad B \quad A^1}_{A} \quad \underbrace{C}_{B} \quad \underbrace{A^2 \quad B^1 \quad A^3}_{A^1}}$$

① 这延长大大扩大了第75小节的旋律运机，图f。

首三段组合形成第一形式段(本身是三部曲式),用 C 指出的乐段构成中部,而 A^2 B^1 A^3 指出大三部曲式的 A^1 段。

5. 独立曲式及幻想曲

本书还提供外部形式有高度组织但不表现为传统曲式模式的作品,这种情况下作曲家创造独立外部曲式以适合他特殊的艺术要求及音乐材料的形式需要。

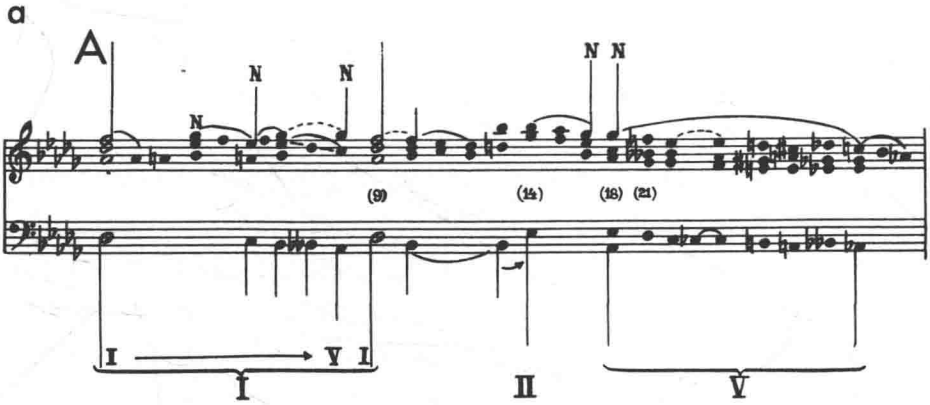
这种作品如肖邦夜曲,作品 27 第 2 号。(例 506)实际上同一结构内容以不同样式重复三次(ABC),并越来越短。第一段 25 小节,第二段 20 小节,第三段 17 小节,后面是尾声,但这不是传统三部曲式,因为每段本质上与前一段所述相同。属于变奏原则而不像一般的三部曲式,最后的第三段带来结构上声部的下行,它原来一直保持延留,并允许前两段的目标 V 解决到主和弦。

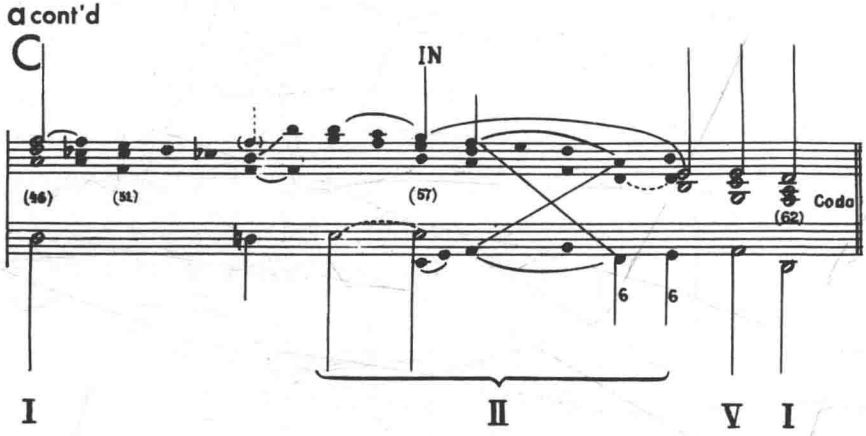
因此,这首夜曲的创作为三段结构但非三部曲式。仍然不能怀疑是高度有机的艺术作品,充满巨大的戏剧紧张度。

与前面这外部形式组织有所不同的是所谓幻想曲。下例莫扎特 C 小调幻想曲 K475,涉及整个文献中最大胆的音乐概念之一。(例 507)

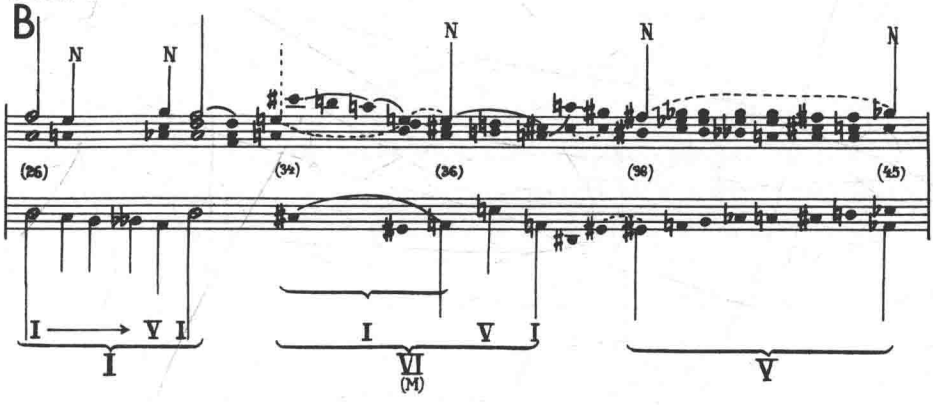
莫扎特幻想曲呈现出一个音乐综合体高度复杂化的画面。我们不难从不同速度变化指示下找到不同调的不同段落:柔板、快板、小慢板、转快、柔板。总可感到一种三部曲式的存在,因为在第 166 小节回到 C 小调乐段。但这只是看到其表面价值,甚至未触及音乐理解的先决条件——音乐方向及连续的问题。只要这问题未解决,乐段、速度变化及回到柔板就没有多少意义。因此建议学生首次研究图 C。惊人的事实及对结构解释的重要线索是 Ⅰ 的大型延长直到第 166 小节。在这延长内四次五度下行到 Ⅵ($^{\flat}$A)的运动占了绝大多数小节。Ⅵ的上声部是 $^{\flat}$A,结构 G 的邻音。一旦上图所表示的连续性清楚了就可进到图 b。在到第 62 小节为止的第一个五度下行的延长内,出现音乐分析的主要困难。现可认识到第三个五度不是唯一被划分的,第一个五度也分成两个三度,其中第二个表现为六度上行,组织在三度运动中。这本身是个大胆想法,但在实际音乐中所表现的方法可以真正定名为幻想的。莫扎特的天才可以允许通过十小节停留在经过和弦(B 大和弦)的延长属和弦上,并满足于抒情性如 D 大调乐段——所有这些仍使听众能渗入这 61 小节的目的,F 和弦。重要的是认识到,在到达第 6 小节的 $^{\flat}$A 以后,整个运动上行,$^{\flat}$B 是连续三度的第一步,

例 506

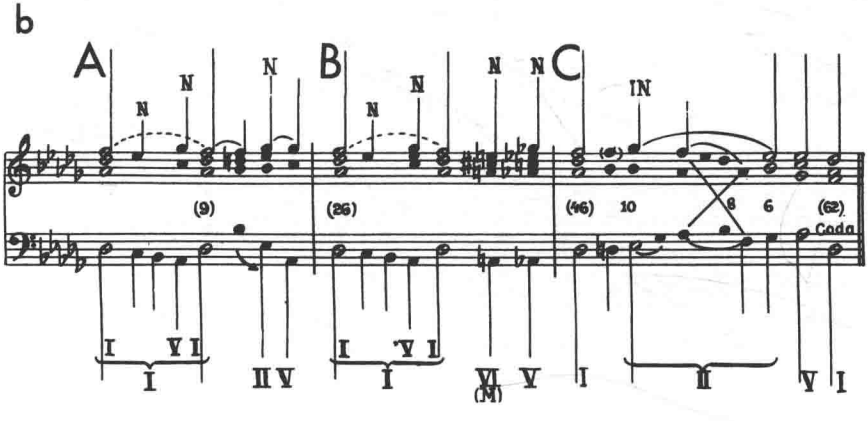




a cont'd


B
N
N
N
N
N
(26)
(34)
(36)
(38)
(45)
I
V I
I
I
V
I
I
VI
(M)
V

b


A
B
C
N
N
N
N
N
N
N
(9)
(26)
(46)
10
8
6
(62)
Coda
I
V I
I
II V
I
V I
I
VI
(M)
V
I
II
V
I

a

Adagio

N N

5 6 5 6 7 (6) 3rd (16) 3rd (25)

N

5th

I

a1cont'd

Allegro

(42) 3rd (62) (65) (66) (70)

5th 5th

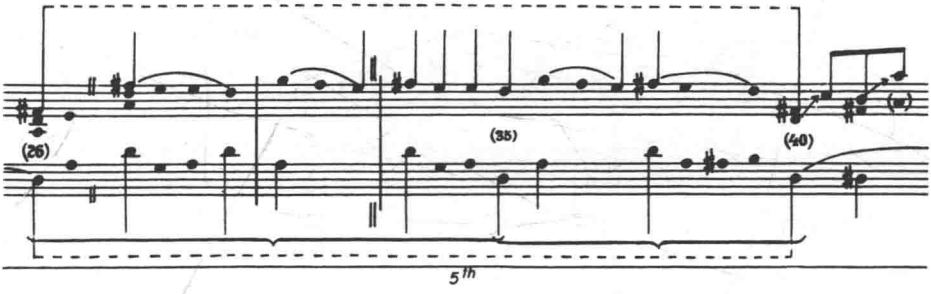
a cont'd

Andantino

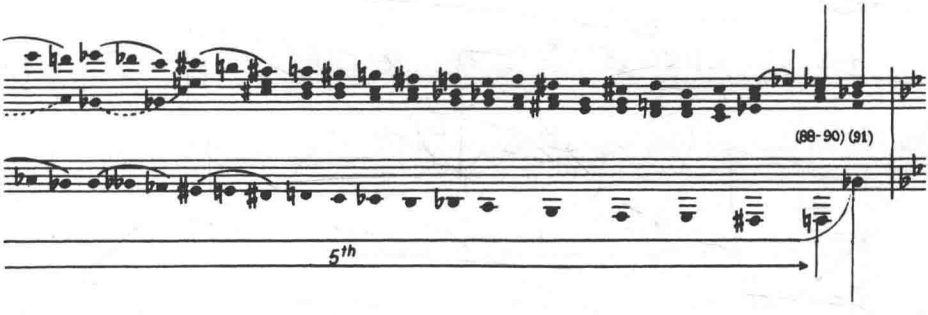
(91) (106) (107) (111) (123)

5th

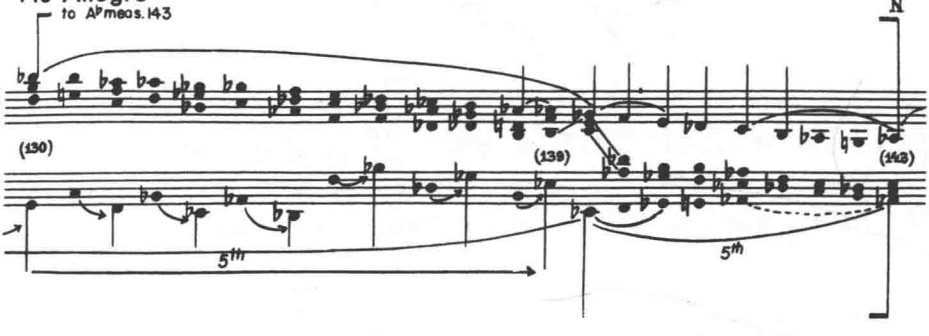
a cont'd



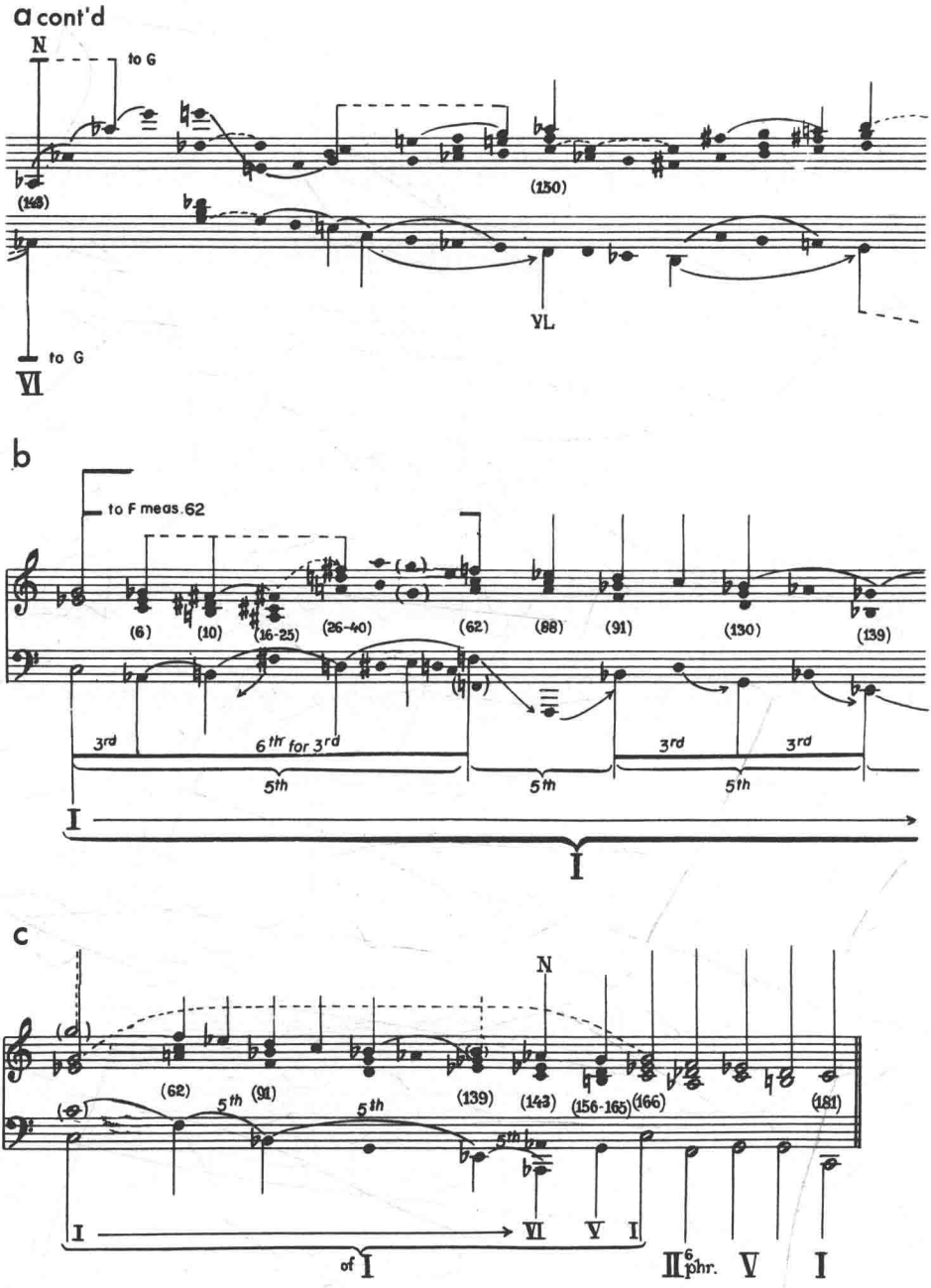
a cont'd



a cont'd
Più Allegro



例 507


a cont'd
N
to G
(143)
(150)
VL
to G
VI
b
to F meas. 62
(6)
(10)
(16-25)
(26-40)
(62)
(88)
(91)
(130)
(139)
3rd
6th for 3rd
5th
5th
3rd
3rd
5th
I
I
c
N
(62)
5th
(91)
5th
(139)
(143)
(156-165)
(166)
(181)
5th
I
VI
V
I
of I
II6 phr.
V
I

a cont'd

Tempo I°

(156) (158) (159) (165) (166) etc.

+6
5

V

b cont'd

N N

(143) (150) (156-165) (166) (172) (181)

5 6 5 6

VL

5th

VI V I

I

II6 phr. V I

它被已提到的它的属和弦所延长，只在第 26 小节莫扎特才到达第二个三度 D，它用小三部曲式作为内部形式组织延长到第 40 小节。对最后的三度，好像为失去时间而设，速度变成快板，最后在第 62 小节到达 F。学生应认识到，关于 I 的整个延长，刚完成了第一步，即首次的五度下行。在这一个下行五度内有多少乐思啊！

第二个下行五度主要包括一个润饰经过运动，从 F 三和弦下行两个八度到 F 属七，作为后面 ♭B 大和弦的应用属和弦。♭B 和弦是第三个下行五度的起点，广泛延长（小慢板）后面短短过渡到 G（细分五度 ♭B–♭E）。♭E 和弦在“转块”乐段中途的第 139 小节到达，几小节后，到达临时目的，♭A 的Ⅵ（第 143 小节）。

在研究上声部的连续以后，应转向图 a。只有现在才可欣赏速度变换的结构意义。这些变换有助于在下行五度 C 到 ♭A 的进行中显出固定模式。在第一、第三个五度中发生从慢到快的速度变化。第二、第四个五度下行出现在快速中。因此它们一起为第一个两个五度作出慢–快的模式，对第三、第四个五度进行又以更加快的方式重复。注意“柔板”转为“小慢板”，“快板”变为“转快”，而且还认识到第二对五度从第 91 小节起，完成任务所用的小节数比第一对用得少，所有这些不仅有助于组织及方向，也有助于音乐表现紧张度。

Ⅵ后面是声部进行和弦，引到具有巨大张力的属和弦上。（注意反复的呼唤 ♭A–G）。这样回到了柔板，C 小主和弦构成大延长的结束。在所有调性戏剧性及紧张度之后，在所有润饰及复杂的延长之后，强有力肯定调性实际上是艺术的必要。因此唯一合乎逻辑的是，结构线条下行及结构和声进行重复了两次。

尽管由于即兴的强烈动作要素造成了缺少任何固定曲式模式与不断变化的印象，我们对于这音乐布局及组织的最惊人图画表示惊奇。

结束时，应考虑所谓独立曲式如肖邦夜曲与幻想曲间的不同。夜曲中尽管缺乏传统三部曲式，可找到用类似变奏的形式来肯定地划分乐段。乐段是曲式的明确构成部分。另一方面在幻想曲中，乐段决不有助于专门的曲式划分。他们使内部形式有特点、有生气。但对外部形式不造成曲式。实际上幻想曲比任何外部形式类型更近于一部曲式。将它与一般的一部曲式区别开来的是即兴要素。这要素暗指使用复杂并大规模的延长，它们的组织有这种印象：无法预料的，消除任何单一或一个长乐句的效果。一部

曲式尽管有最大可能的变化但仍不断强调统一的结构运动，而幻想曲使用所有创造手段来强调变化及多样，尽管有基本结构骨架，幻想曲是有组织的即兴。

尾　　声

简短总结以上各章所获得的经验，可以说倾听音乐方向使我们初次知道和弦语法与和弦功能的差别。理解音乐方向要有对于音与和弦功能的知识，认识了最显著、最原始的组织原则，结构与延长的原则就可以获得。

这原则及其结果使我们自觉认识音乐的连续与贯串，并从该处到达新的、更宽广、更综合的调性概念。在已引用例子之外，本章 B 段分析的一切作品，不论风格如何，都来自 A 段中所作出的调性解释。调性真正看来由结构进行来决定。从这结构进行分支出来的是多重延长，从主要延长到最小的细节，从高一级到低一级的延长，以最多变及富于想象的方式阐明了结构的同一调性。

声部进行图证明，例如在 A 调作品中所有和弦，不论协和或不协和，自然音阶或半音阶，只要是结构骨架的有机分支，就属于同一调或 A 调，表现出 A 的调性特征。

这样，调性虽然取决于每个似乎遥远的细节与整体基本调性意义之间的关系，在建筑及表情可能性方面有巨大的范围。我们相信，只有考虑所有这些特点及可能性，才能解释最具分歧风格的作品的内容及贯串性，不管这些作品是杰苏阿尔多、拜尔德、海顿、舒伯特、德彪西、兴德米特或巴托克的。他们的作品表现了西方音乐杰出的特点，如表情丰富，富有想象的结构，色彩与变化，这一切都明确以结构骨架内定向运动的形式，由统一的原则所统治。

最后，我想尽可能地强调，找寻结构骨架只是创造性分析的开始。除非认识到骨架内的方向，包括运动、变化、迂回、延迟的无限可能性，否则仍然只是接触到皮毛。结构骨架的固定与延长的灵活性及再生长的活力之间有着复杂的相互作用，它构成了西方音乐复杂、万花筒般且高度组织化的现象，即调性的现象。

第三部

第 一 章

一、结构听觉的含义及结果

申克曾经说过他的方法是以确保音乐的本能为特征的。[①]对读者来说前面章节已很显然地说明这一点，他的思想使音乐心灵及听觉的本能感知成为自觉。事实上，结构听觉发展了许多音乐人天生而不自觉追随音乐运动及方向的倾向。为了澄清并加强这种音乐本能及想象力的倾向，必须将结构听觉系统化以便获得切实可行的方法。如果明智而音乐性地应用，这种方法就会遵照创作的过程，不会强加任何先入为主的思想。结构听觉不建立任何硬性规定，强行干扰只会造成真正的窘境，类似于在若干现行和声及和声分析方法中所遇到的情况。

追随音乐方向的能力导向对一部作品的单个动机、和弦、乐句及乐段的正确评价。防止听觉迷失于作品细节的迷宫中，而能掌握运动的连续性。结构听觉虽然允许集中于细节的效果及趣味，仍与整个音乐的意义保持固定联系。对单个因素与整体关系的不断评价与鉴别明确了和声、对位和分析的定义以及它们在作品中的功能，这与今天理论的定义不同。其结果是一个新的调性概念。

在结构听觉过程中，声部进行图对理解音乐方向及运动极有帮助。一旦理解其意义及必需以后，就会认识到，它们决非仅仅是音乐的无生命图式，同时刻划了结构与延长之间的不同及相互关系，它们一步步说明运动的直接与间接方面之间的微妙关系，解释了由延长这一灵活术语所概括的一切迂回、延迟及隐伏的平行现象。因此，各图在说明纯粹的音乐事实以外，还有向听众传达作品的精神及感情特质的说服力，这种特质如紧张度、好奇、激动、沉寂、渴望或徘徊的时刻、空虚、戏剧性动力等等，可从运动的音乐特点中产生并由它所决定，这就是图解所澄清的，几乎是透视性的运动的意义。

---

① Sicherstellung不能准确译出，含意是几个特点的组合，强化，安全，指导，保护。（原著注）

然而,结构听觉决不仅仅是指一种学习与应用的静态方法,尽管所有的已系统化,尽管事实上在很大程度上可以教会,但学生必须具有对其特点的天生倾向,首先是对一般音乐结构问题持有兴趣。任何时间内听觉必须作出决定,我们有充足的机会可认识到,耳朵必须能听到作品的贯串性及统一,必须训练成通过润饰及延长的幻想织体来感知运动的目的。在结构听觉的细节方法上获得充分经验以后,在许多情况下可以省去写出详细图,因为运动将其意义及贯串性传达给有训练的耳朵。但另一方面,在许多情况下当最好的音乐家也不能单靠本能来判断时,详细的方法就证明有其真正的必要,当其他都无济于事时就只有借助对音乐方向及贯串性的完整理解。

图中可见到的音乐方向及结构贯串性,可以在不同详细程度上用不同角度来聆听。实际上是由听众来决定到底在哪个阶段或哪个图谱中理解音乐的渴望才得到满足。低音运动的知识往往能给出一个恰当的解释;有时候为了掌握音乐意义必须研究上声部与低音之间的协作关系。

从第二部分的讨论中,学生会合乎逻辑地推导出新方法在解释的问题上有其明确的方位。为了排除误解,我可以说,结构听觉或任何其他方法都不能教会一个没有想象力的学生来如何解释一部作品,真正的音乐家会用各种形式的方法,主要靠本能来达到他及许多其他人认为正确的解释。解释的艺术完全取决于才能、个性及想象,总之有许多“学不会”的素质,对这问题的答案似不可能给出详细指示。当然,我相信在学生与教师之间的关系中可以得到很多。文字往往易于导致学生误解,最危险是夸大以及纯理智的解释。因此我们要简短地提醒读者,音乐方向及贯串性的知识以及真正的音乐理解在解释方面常常增加了可信度与安全感。尤其是在任何认真谨慎的音乐家所经常遇到的那种不确定的时刻,此时认识音乐方向及其目的是很关键的。可以毫不夸大地说,这种音乐的理解本身常常引出正确的解释,也必须记住,研究结构听觉,洞察音乐的意义,产生了若干让那些未受过训练的音乐人士所没有感觉到的解释问题。因此,结构听觉不仅有助于提高作品表演的高度责任感,同时也大大加强了学生总体上的音乐能力与本能,包括他们的解释能力也同样得到提升。

此外这种音乐理解的方法对记忆一部作品大有帮助。经验表明,在音乐运动过程知道自己所处的准确位置,以及将作品作为一个有机体来思考有关可能性,都将带来无法估价的帮助。

通过不断把一个音、和弦、动机或乐句与整体联系起来考虑,结构听觉

不仅使我们关注创作技巧,也为音乐心灵提供了更高一级的鉴别能力。产生了关于音乐建筑与贯串的新标准,训练耳朵结构性地辨别大胆的、复杂的、普通的或弱的作品,认识问题的存在。就最乐观的一面看,结构听觉可以解决这些问题,至少也能证明我们对音乐运动能懂得多少,以及为什么某一作品或经过句仍然不清楚或神秘难解。与这些可能性相反的是,和声分析及其他描述性的方法仅仅是列出标识符号,不能训练耳朵使之成为对音乐理解及欣赏的重要鉴别工具。这些方法很易用于任何作品,不管结构清楚或混乱,有说服力或沉闷,只要能标上和弦及其他特点就行了,因此结果常常是一种对几乎可见事实的描述,甚至未触及艺术质量的问题。

这并不是指结构清晰、有趣味或者大胆的程度本身就意味着伟大的艺术的本质,因为音乐艺术的伟大不仅取决于纯音乐方面,也存于其他难以定义的因素。但缺乏音乐方向或第二部分所指出的调性表现之广阔轨道中的所有艺术特点,那么毫无疑问就证明了一部作品的显著弱点。这样,通过判断作品中音乐连续及贯串性的能力,至少在此基础上,获得前所未知的判断音乐的可能性,这种判断力超越了那种时常怀疑并脆弱的个人品味与偏爱的论争。

在讨论过程中有两个问题会时时出现在学生心中,我们认为此时应提出来讨论。问题之一是关于音乐有机体的两种读法是否同样可能是正确的。问题之二是有关刚刚提到的这些作品的解释是否存在问题。处理这些问题首先要求胸襟广阔。必须没有任何先入之见,不将自己意图强加在每个作品上。要达到此目的,似乎最有必要的是,当想澄清作品的内容时要忘掉某些常常出现的音乐结构技巧,这可能听起来有些自相矛盾,必须始终试图跟随音乐,否则就会冒重大危险提出一种我们所要听的解释而不是作品真正传达的内容。

对于有经验的学生及听众,许多作品的音乐方向是明确的,对其意义没有问题,但有时会遇到两种可能的读法。只有在衡量这些可能性之后才能作出最后决定,重复演奏或聆听以后,总有一个比另一个更有说服力,但偶然在少数情况下,也会遇到两种办法都同样正确,也即意味着用任何分析方法不能证明何者最为可信。一位听众可决定这一种读法,因为似乎对他个人更为适宜;而另一个可决定另一种读法,因为有许多他所喜爱的地方。

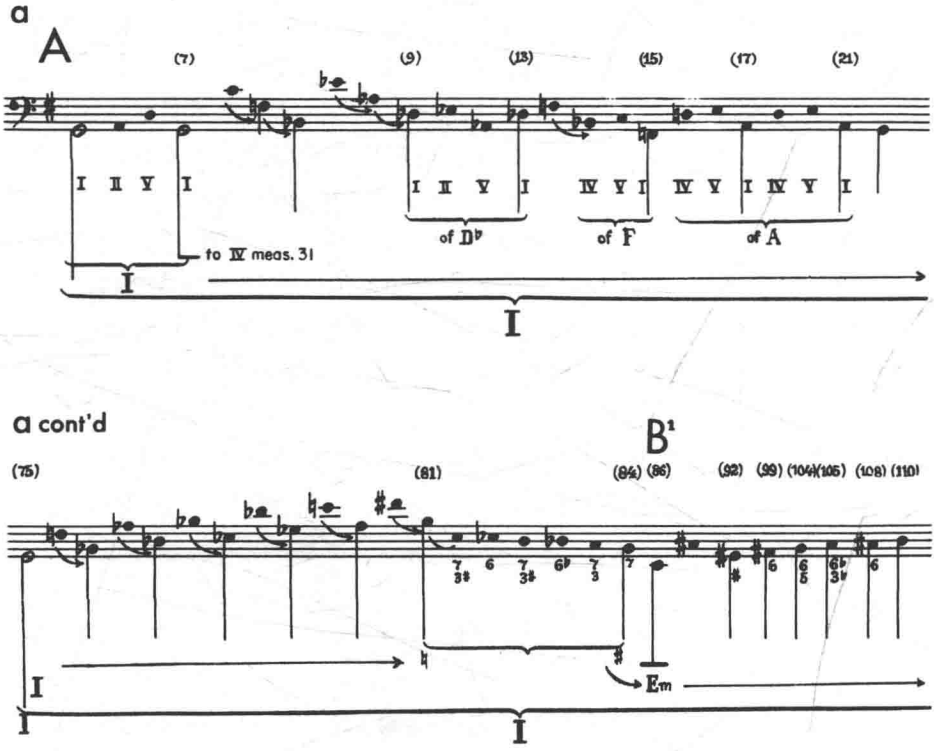
二、成问题的作品

第二部分提到的所有例子都已得到结构说明,但还应考虑到那些不太

明确的或至少有问题的作品。因为延长的无限可能性难道就不会诱导作曲家从事各种试验,这似乎也不合理,因此,创作的作品就为听众提出了明确的问题。这种作品是存在的,可在音乐史的任何时期都可见到。当然什么是问题要取决于音乐理论与分析所用的方法。结构听觉与和声分析完全基于不同的观念,由此各自的不明确或成问题肯定也是不同的。现例举出两个作品,从我们的观点来看是成问题的。

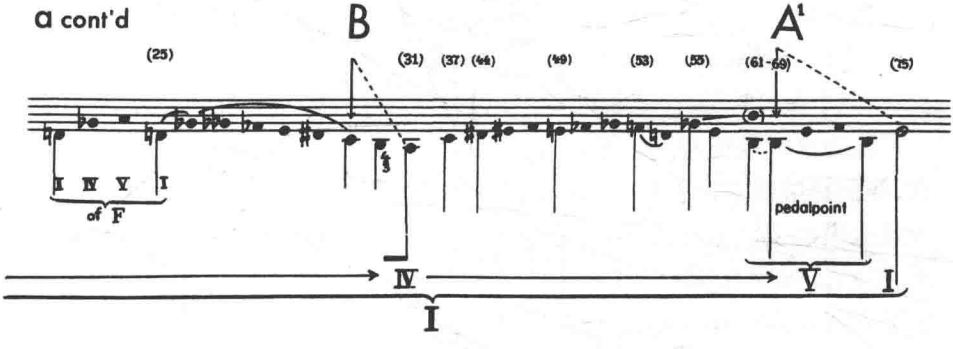
先来看肖邦作品,G 大调夜曲作品 37 第 2 号。下面的两个图谱指出了整个作品的低音轮廓(例 508)。把这些低音运动听成为一个有组织的运动,对我们的能力是相当考验的。结构点的广泛分散与分离使得理解整体的贯穿性似乎过于困难。首先是关键点内的运动不断使用音程扩展的技巧,很难听到其贯串运动。虽然作曲家想创造大规模有机体的愿望明显可见,但就形式与延长的音乐方向而论,处理得复杂,却是极为高超的。我

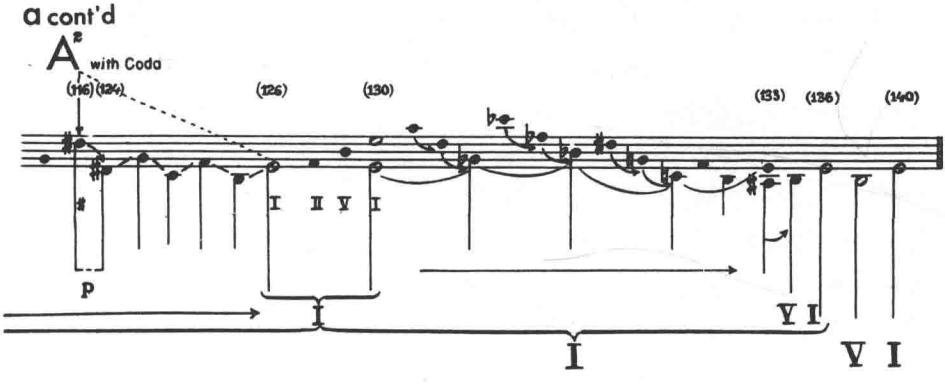
例 508

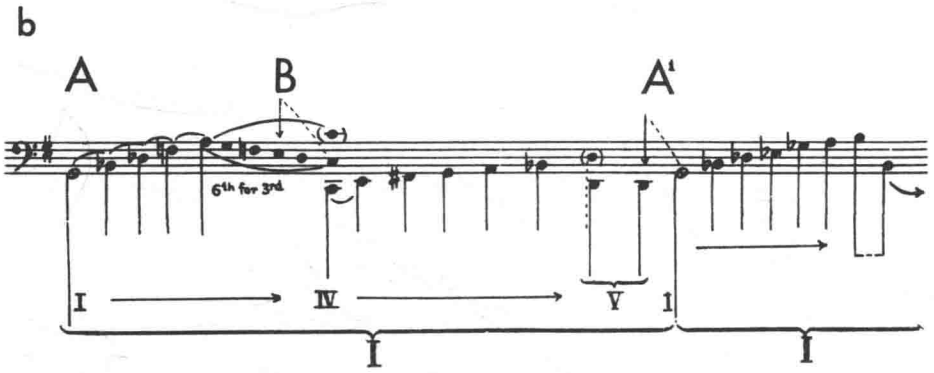


们可能提到过曲式段落 B、A^1、A^2。从主题构思角度来看，早于和声与对位和弦所要求的进行。因此这里出现声部进行及与主题构思的有趣重叠（图中用箭头及虚线指出），形成了不同曲式段落之间的紧密连接。

然而，当试图聆听旋律的贯串性时，这首奇异作品的问题因素就很明显，虽然可掌握有机的低音运动及整体的音乐方向，但旋律方面阻碍了同样满意的解释。为排除误解——个别小节甚至有些乐段的旋律方向十分清楚的，但总的旋律连续与结构，尤其是低音与旋律的关联性（肖邦其他作品中很正规）上有所欠缺。这几乎好像是肖邦太沉醉于创造大型而多彩的进行、和弦延长及经过运动之中，而使旋律无法以对等的关系参与其中。尽管有迷人的细节，但（连贯性）退居其次了。我相信缺乏大规模的旋律组织大大造成这首夜曲万花筒般的印象，虽然它的调性布局是令人信服的。







现在来看一首完全不同风格的音乐，拉索的一个作品的开头（例 509）。作为 16 世纪半音阶的例子，完全有可能说明这音乐的风格，探究作曲家想写格外多彩而有表现力的意图，并说明或标出和弦。但其意义及音乐方向是什么？要回答这些问题真是无从入手，因为遇到的问题比肖邦夜曲中更为基本。可以说音乐就是没有方向、没有结构，其音乐价值在于和弦进行么？是否为色彩而色彩？谈到色彩进行而不能解释其音乐意义似乎等于承认完全不能理解音乐结构及意义。（自然听众可以被或不被这作品感动，喜欢或不喜欢，但个人口味是另一回事，不应干涉这种音乐连续及结构的基本问题。）

认为这时期所有的半音阶作品都是不清晰的，这是不对的。为证实这点，我们提醒读者回顾对杰苏阿尔多《我也在呼吸》的讨论（例 479）。难以否认这里也造成色彩效果，音乐的表现性质至少与上面所引经过句一样明显，但两首作品之间有个基本差异。与拉索作品不同，杰苏阿尔多的音乐给出了清晰的音乐方向感。因此，我们面临一个问题，要么是两个作品建立于不同的结构概念上，要么拉索的作品是没有方向与结构的一种半音阶试验，而杰苏阿尔多的《牧歌》是结构与延长的大胆表现。这种看法可能导致对杰苏阿尔多这首作品的较高评价，虽然作者承认，在找到这种范围的肯定答案以前还要进行许多研究。

不管答案如何，难以否认一个事实，风格分析的现行方法难以为这问题作解答。他们将两例多少置于同一风格范畴，因为都显示了 16 世纪中发展起来的半音阶倾向的影响。结构听觉至少可以表明杰苏阿尔多作品中音乐方向及贯串性。通过这种可能性，在获得更多经验后，它可适时地证明任何两个调性作品的贫乏或优良的性质。

b cont'd

B¹ A² with Coda

I II V I

Em I I V I

I I V I

例 509

Chri - ste, de - i so - bo - les, spes — et — me - a so -

la vo - lu - ptas, etc.

etc.

[From *HDM*, Vol. I, P. 333]

第二章 调性贯串性的历史发展

从迄今所讨论的所有音乐中,我们能推断出不同的作曲家如若斯坎、肖邦、马伦齐奥或普罗科菲耶夫等都遵循同样的音乐连续及结构的基本原则,只不过以最殊异的风格表现出来。我们选择许多不同风格的作品就是想说明这些原则的连续性及其延长的无限可能性。由此说明风格外观的不同但在结构水平上具有类似性。

这种步骤不意味作者要低估风格分析及风格评论的重要性。相反,如要理解音乐的方方面面,显然必须要考虑所有对音乐作品存在及其价值起作用的因素。尽管如此,即在风格评论领域里,结构听觉也能起很大作用。为进一步深入该课题的研究,非常有必要探讨下某些延长以不同方式出现在不同时期的情况。但关于结构听觉过程,对于声部进行图必须作重要区分。那些与作品离得更远的图,形象地来说,指出作品的基本语言;越近于作品就越详细,与风格分析直接有关。这些图有助于显示具体风格的特点,可澄清属于风格评论宽泛领域中的问题。

毋庸置疑,风格分析中的文化、社会、哲学及有关方面对于认识一部作品在音乐历史发展中的地位是意义重大的。当越往回看音乐的历史,风格分析就越显重要。这里不需要详尽论述有关音乐学学科的成果。但应指出,现在的音乐流派与个体作曲家已组织并建立了明确特点及独特风格。音乐配置与曲式类型及其他们的历史发展已被研究并分类,已经解决或至少尽可能全面地澄清了节奏问题与记谱问题。最后(但并不是不重要),在音乐风格发展与其他艺术如哲学、宗教等当代潮流的对应研究方面也已取得伟大可喜的成果。

然而,这些成果的绝大部分虽然对进一步的历史调查至为重要,但这还仅仅处于入门阶段。我们认为确实是这样,因为除极少数的例外,音乐连续及贯串性的问题仍未成为音乐学主要关心的问题之一。在我们看来,如果不具备领会音乐的运动及其贯串性的能力,那么对作品的理解也还只是片断的。

因此音乐学的任务是双重的，满足第一个任务是第二个成就的先决条件。第一个任务——音乐学方法的发展及其对以往年代音乐遗产的应用——正在完成的途中，已取得重要知识的丰硕成果。第二个任务，音乐方向及贯串性的认识尚未充分解决，现应成为音乐学研究的主要课题之一。我相信在澄清这问题以后，若干风格分析的成果将会修订。

在努力理解中世纪音乐方面我们面临严重的障碍。没有科学的或历史的研究方法，没有客观立场，不管如何真诚地相信也不能掩盖这样的事实，也就是当耳朵经历了漫长而复杂的西方音乐历史的发展后，但仍不能掌握如十三四世纪中的音乐概念，难以理解这些世纪中许多作品的音乐内容，虽然能解释它们在历史发展中的风格及地位。这虽重要但不必看作为音乐理解的必需，只要不沉溺于胡思乱想，每个音乐家都面临着似乎难以找到答案的问题。离开音乐学的习惯方法时，这些问题就特别尖锐，当不按照风格分析来描述与分类，而代之以追寻音乐方向及意义的真正过程，我们的缺点就成了痛苦的现实。

结构听觉指出了中世纪音乐所需解决的问题。我深信，虽然结构听觉有不可避免的欠缺，但它将及时指出许多这种问题的答案，这些问题是音乐学的第二个任务也是尚未实现的任务。

读者不要期待下面的讨论将提出类似音乐发展简史的结果。这完全才刚刚起步，只能作出些提示，并表明早期音乐的若干精彩部分，不管讨论结果如何，决不意味着代替目前的音乐学方法，而是试图对调性方向及贯串性技巧的历史发展作初步的主动研究。

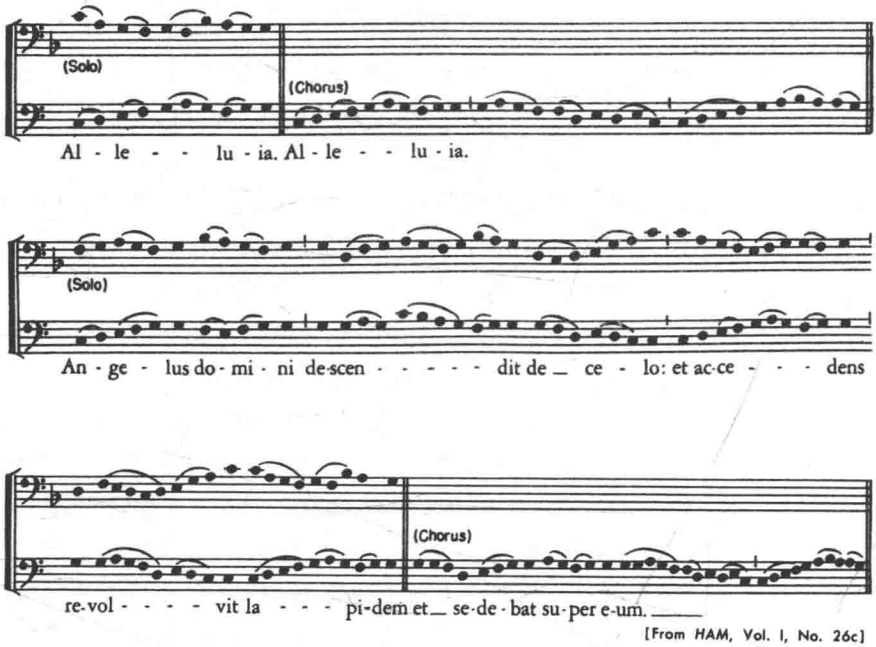
虽然早期的奥尔加农代表多声部发展的真正开始，这种设计类型所构成的程序仍然缺乏多声部的主要特点。因为增加的声部仅限于严格的平行运动，它以相同的格里高利圣咏为主要声部，只是从另一音开始其旅程。音乐建筑原则因此与格利高里歌调完全相同。平行奥尔加农稍灵活的类型表现了两个声部的开始并结束于同度，这种发展使第二类运动成为可能，即斜向运动，它代表向前迈出了一步。

所谓的自由奥尔加农主要使用反向运动，它建立了第三种运动，把声部进行从被迫运动中解放出来。11世纪初满足了真正多声部发展的先决条件。《音乐史选集》中的3个例子[①]是自由奥尔加农及其技巧的生动实例。这里

① 见第一部。

重印了第三个例子(例 510)。但这里的音乐难以提供贯串的方向感。下列问题似乎控制了布局:选择运动(平行、斜向或反向),选择音程、各声部之间的音域及起始、结束音,当然主要取决于调式与格利高里利圣咏的构成原则。显然要求两声部或多或少独立歌唱——指一个声部不依赖另一声部的运动——其本身就足以完全吸引匿名作曲家的注意。我们很自然地想到,对位运动造成不同音程的继续,如本例开始所示,被认为是第一个重要的技巧。因此唯一合乎逻辑的是,这里所包括的构成及运动原则本身并不引出表现音乐方向的结构原则,遇到的是为运动而运动,为对位而对位。

例 510

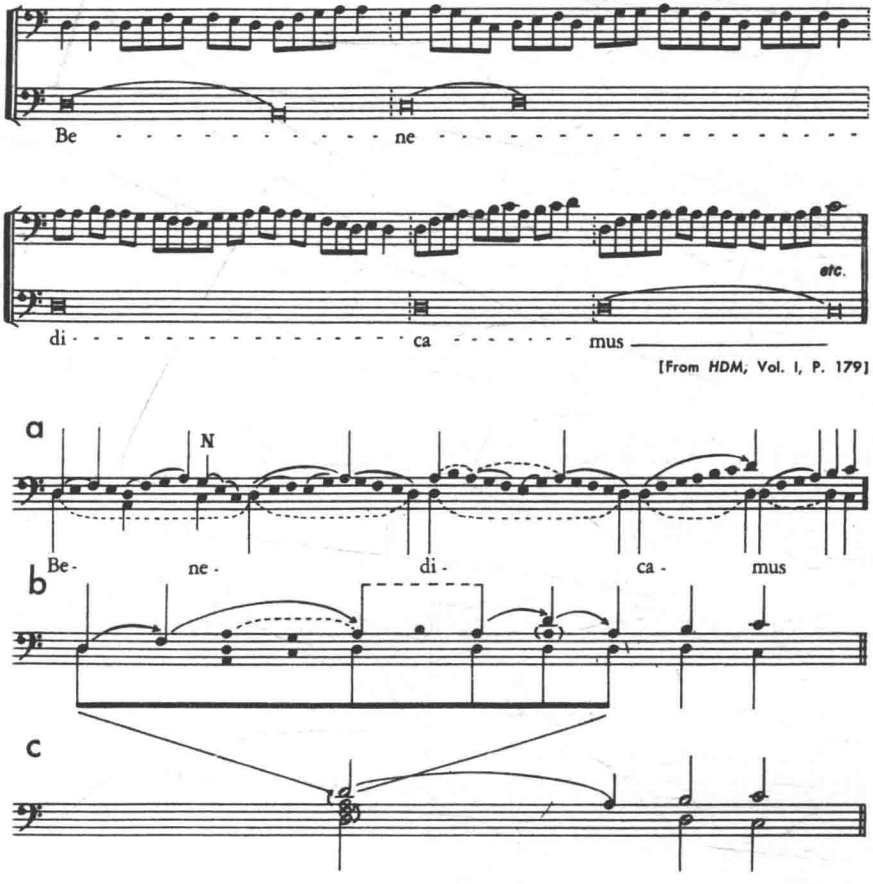


[From HAM, Vol. I, No. 26c]

虽然无法给出确切日期,但似乎圣马肖尔学派[①]的平行低音是说明结构布局与听觉的明确特点的第一个例子。因此,约在 12 世纪前叶出现了一件有重大意义的历史事件:结构性复调的诞生及其他对西方音乐发展所带来的深远影响(例 511)。

① 圣马肖尔学派(St. Martial School),这学派从10世纪起陆续写出初期的多声部圣乐,其中心是法国里摩日城的圣马肖尔修道院,故名。

例 511

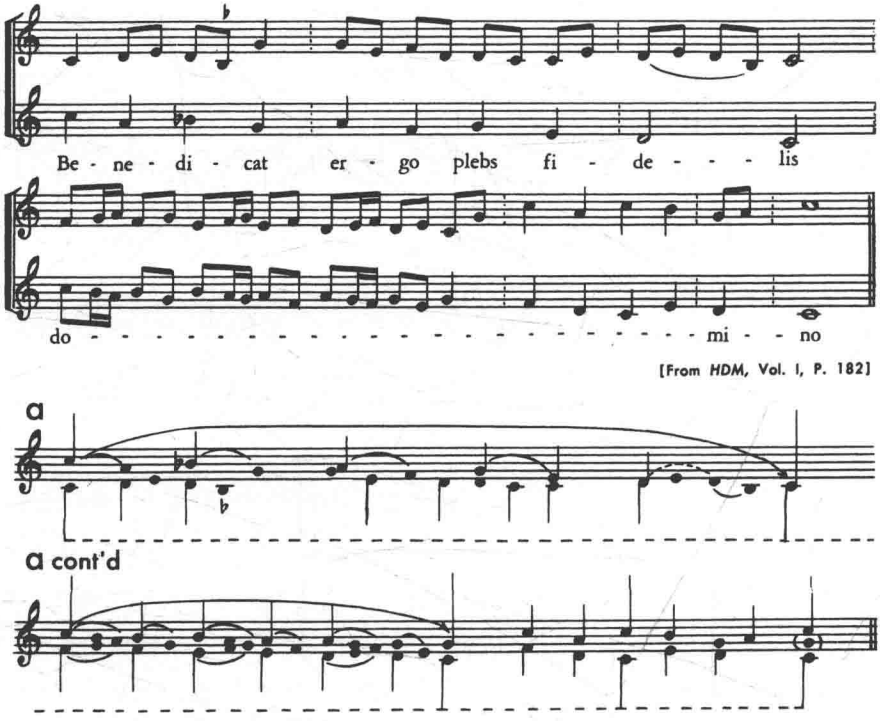


在说明这时期的风格特点时，古斯塔夫 · 列赛在《中世纪音乐》一书中区分了两种风格：一音对一音风格及延留音风格。在这风格区分的基础上发现延留音风格的真正意义在于将稳定性与组织性要素引入早期多声部的主要横向流动中。从纯视觉与描述性的角度看，前面所引例子中的两声部已达到其最大可能的独立性。但仔细倾听证明，这种独立只是节奏上的，两声部所体现的惊人关联性与共同的结构目的，并没有显示其独立性。这里有明确的多声部定向的感觉，在水平化的 D 和弦内表示出来，毋庸置疑所遇到的或是和弦延长最早的形式之一。图中指出旋律在八度 D–D 中的逐步展开，读者可注意旋律结构的细小平行现象，这里不需再加注释。总之，可以看到这里与前一例（例 510）的区别超出了通常风格差异的范畴。认识

这点极为重要，但仅此还是不够的。我们相信，相比于纯粹的风格观察而言，音乐及其意义显得更为重要。

有趣的是，即便是较少装饰的，特别是一音对一音风格的多声部写作，也说明了试图获得多声部方向及组织的清晰意图。以孔波斯特拉学派的一个片断为例（例 512）。[①]这例分成两个短乐句。图中列出其内容。这里的重复原则，如我们所已知的，在构思与形式上极为重要，在这片断中造成微妙的平行现象及变体。

例 512



这里凸显出几个有趣的地方，作品是否表明延留音风格还是一种主要或完全的一音对一音风格，或是在一个和弦的内部或外围运动，这里都清楚地表达出来。此外，二部写作的两个声部中，尽管有自己独立的旋律活动，

① 孔波斯特拉学派（Schoolof Compostela）指西班牙孔波斯特拉教堂的圣乐，11世纪时，该地是天主教“圣地”之一。应记住关于这段甚至更后的音乐，关于节奏配置仍有不少疑问与争论。

从第三类对位与结构意义的高级别因素来看——创造统一的基本和弦——两个声部是共同协作的。

仅从少数引例来看，可以推断出那些认为和弦延长会妨碍独立声部的个性的看法是错误的。和弦延长的诞生意味着在对位中为动而动的基本倾向内造成了稳定因素；它统治的同时又允许独立处理单个声部。同时应强调——虽前面各章中已有些结论——和弦延长决不是指引入和声或概念。它们与以后各例完全是对位关系，与任何和声影响或概念相差甚远。尽管这样，多声部借助于和弦延长的建筑观念得到了结构方向及调性贯串。正如我们所知道的，这基本组织观念表现了调性的本质。因此，前面各例代表了结构音乐及作为调性贯串表现的最早例子。

然而，认为这种早期的结构性复调类型立即取代了音程自觉是不正确的，如例 510 所示的结构无定向的多声部写作风格。在这旧风格内要区别两个大类。第一类的特点是缺乏任何可信音乐解释的经过句，这种作品出现在中世纪音乐中，但它们逐渐变得少见。的确可以根据风格来说明这种复调作品，可用技术术语说明并追溯若干旋律的来源等等，但这并不提供作为音乐整体及其意义与贯串性的解释。

另一类特别有趣，因为它形成一种结构与非结构性复调之间的中间阶段。会遇到这种一种乐段及经过句，难以认别其组织复调配置的意图，只绕着 $\frac{8}{5}$ 和弦形成周围移动。其声部的准确对位关系，基本的对位配置，似乎至少暂时使我们困惑。

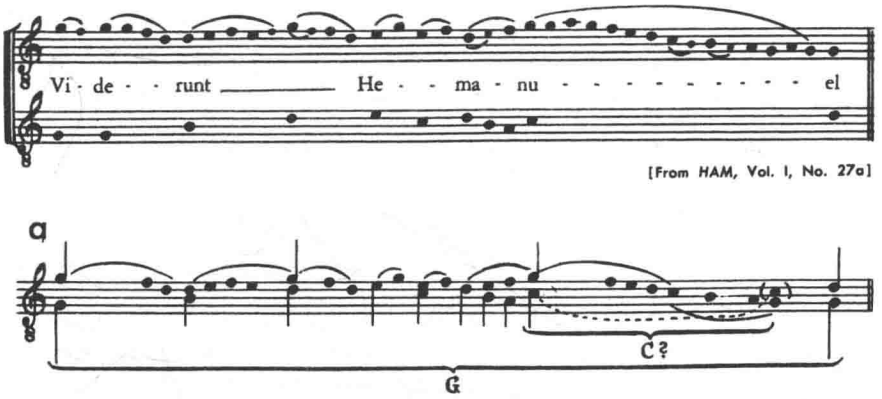
例 513 例举了一个中间阶段的例子。除了上声部方向明显缺乏组织外，是否读成在总的结构 G 和弦中有 C 的延长还是个疑问。

回到定向及有组织复调的发展，可发现 12 世纪后半叶与整个 13 世纪不仅进一步传播并肯定结构原则，它也是西方复调艺术的第一次伟大成就。

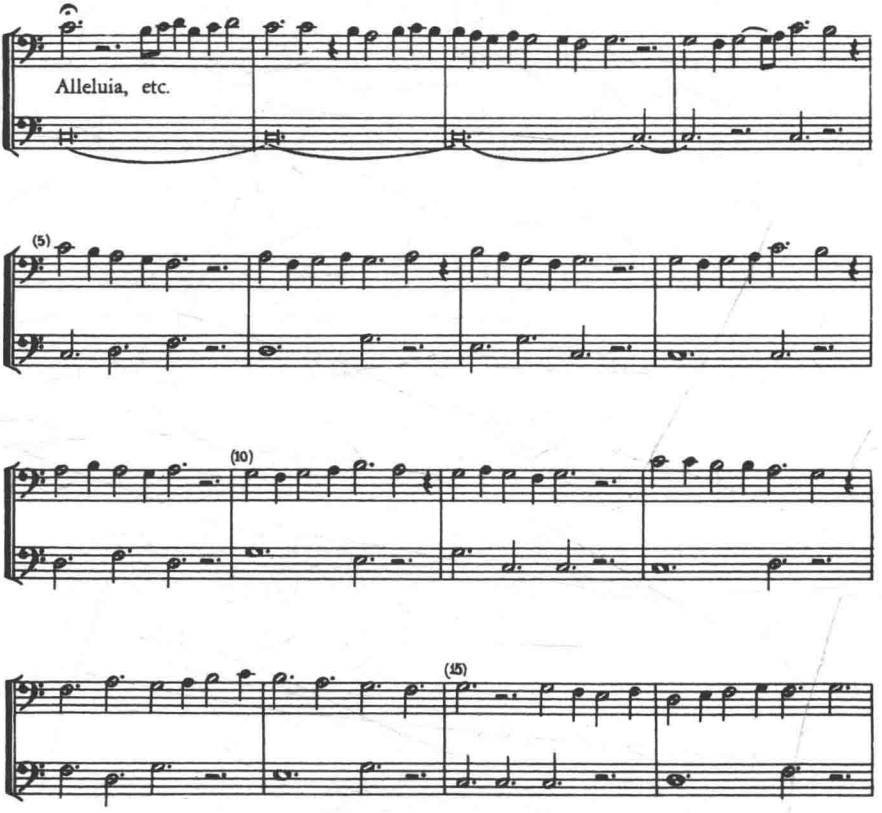
在这种音乐中，可以肯定的是，在前面已提到的重复原则基础上的细节有了显著的润饰。以里奥利诺斯[①]的二声部奥尔加农《欢呼复活》的结束为例。例 514 中，整个引句表明在到 G 的运动前后有 C 的扩展延长。C 段分成 4 个乐句，由括弧指出。第一句是在 $\frac{8}{5}$ 和弦形式中装饰四度下行，后三句是这旋律下行的变奏，次中音有相应的重复。

① 里奥利诺斯（Leoninus），12世纪巴黎圣母院派作曲家。

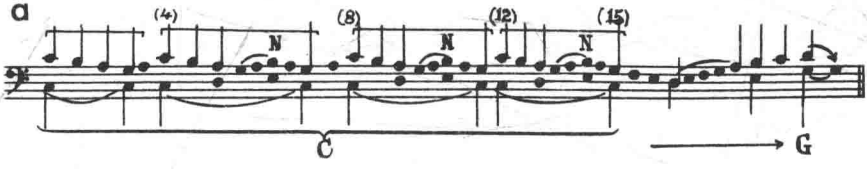
例 513


Vi - de - - runt _____ He - - ma - nu - - - - - - - - - - el
[From HAM, Vol. I, No. 27a]
a
C?
G

例 514


Alleluia, etc.
(5)
(10)
(15)

[From AUDM, PP. 94-95]



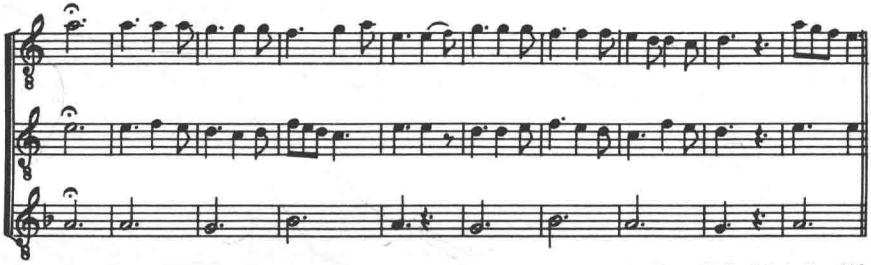
该例的结尾清楚地从 C 引到 G。这里遇到两个不同点(和弦)之间的最早对位进行形式。在前几章中,如读者所常遇见的,在和弦延长之后,这些进行构成调性组织最重要的原则。在这种例子中,后出现的表现音乐方向的技巧是用经过音程或和弦来表现其发展的最初阶段。

应提到十二三世纪音乐某些特点,旋律常用邻音或更润饰的装饰音绕着一个音运动。常见四度旋律运动,五度与八度运动次之,它们代表进出内声部的运动以和弦 $\frac{8}{5}$(三音常作为经过音出现)形式为多见。虽然只讨论二部写作,但它们常常显示了三声部和弦。也是这时期的特点,主要是使用了平行移动的四度、五度及八度。这些音程不仅用于基本对位配置,也用在延长中,所起的作用类似后期音乐中的三、六、十度。也要提到常出现于经过运动中或作为倚音的二度,造成声部进行的不协和感。

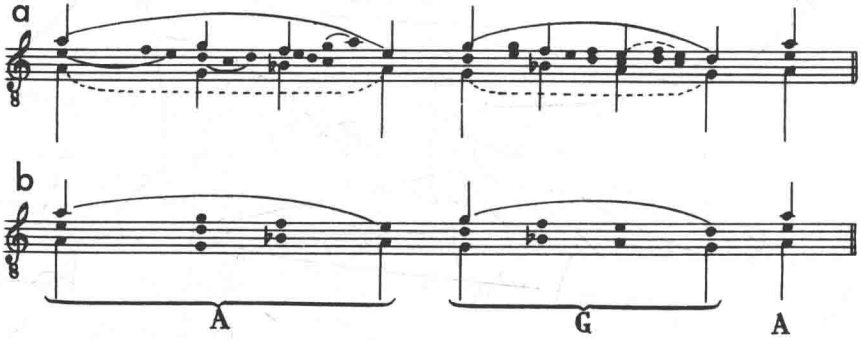
下面来看巴黎圣母院学派的三声部作品,在写作中找到类似的声部进行原则并不惊奇。这里例举二例,首例较直接,表明的两个图不须注释(例 515)。

在进入第二例以前,想强调对这类音乐必须采用大规模听觉。如果认识到这时期与 16、18 世纪存在有风格及音乐概念的差别,就没有理由只从一个二全音符听到下一个音符,就像不能听后来的音乐只从一小节到另一小节那样。虽然从纯描述角度说这是正确的,但认为三声部开始于协和的 5 度与 8 度,然后通过偶尔的不协和音而到下一协和音,这种认识对音乐意义或作曲家的无意识的音乐连续概念的理解没有帮助。这一时期的理论显

例 515



[From HAM, Vol. I, No. 31]



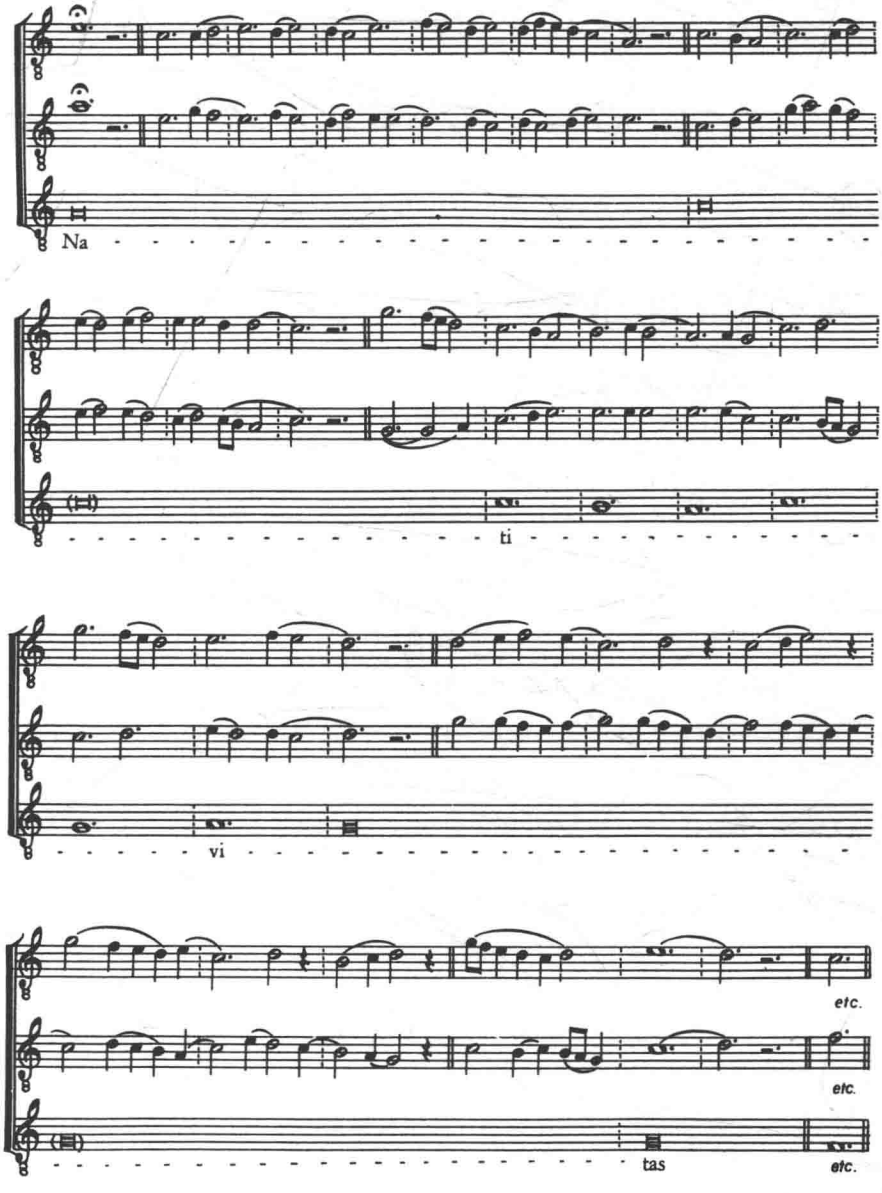
然暗示了一种从二全音符到二全音符的听觉,但这只是许多情况之一,当代理论著作对音乐理解的贡献很小。不管是怎样的音乐合成与结构问题,不管理解特定单元、乐句或乐段有多么的不肯定。从二全音符到二全音符的步骤只是一种方法,可与后期音乐中的和弦语法或和声分析的有限方法作比较。

比前面例子明显更复杂的是佩罗蒂努斯的三声部奥尔加农的一个大段落(例 516)。[①]这段整个先表现 A 到 G 的运动,再到 F,在该音上引入结束。前两个结构点的延长给听众带来问题,对位写作表明二声部与三声部间有叠置声部进行,在造成旋律结构及其延长方面似乎相互补充。

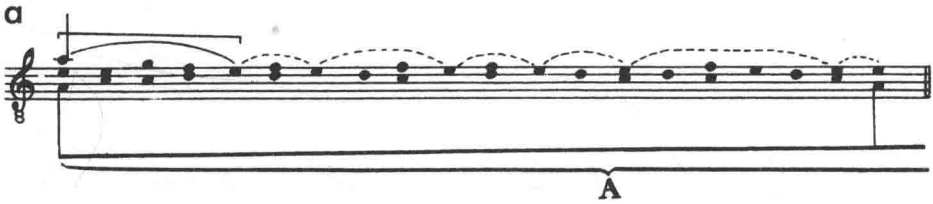
虽然研究图谱可以回答有关这些音进行的音乐意义问题,但仍提出特别注意的几点。A 和弦的组织最初似会有问题,尤其由于 C 部分的延长,这

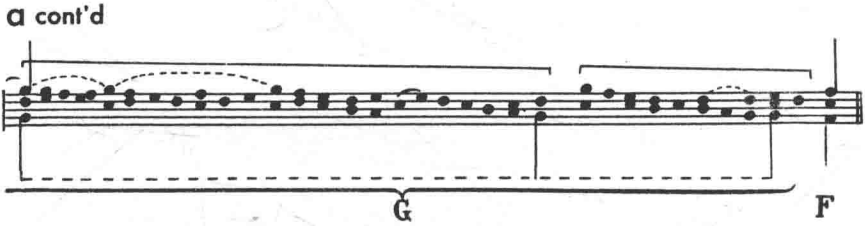
① 佩罗蒂奴斯(Perotinus Magnus),活动于1180~1220年,巴黎圣母院学派作曲家,其生平及作品现仍存疑并有争论。

例 516



[From *HDM*, Vol. I, P. 226]



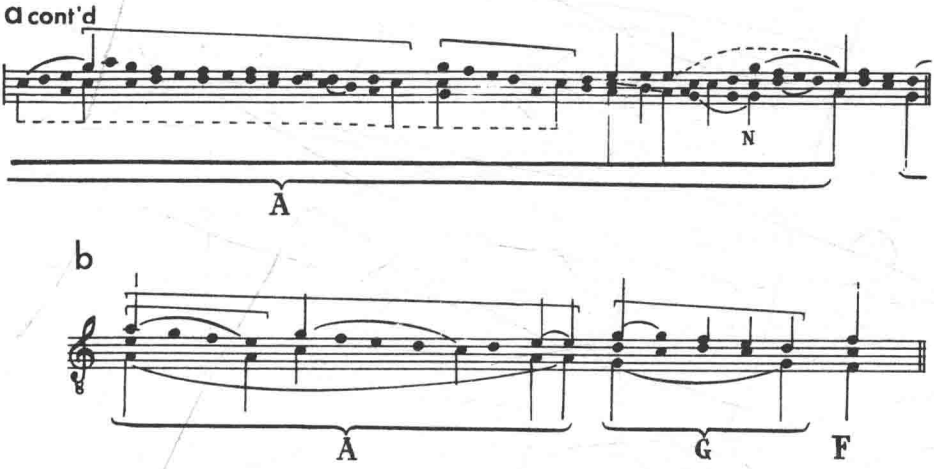


里绝对需要大规模听觉。否则难以掌握作为整体的主要延长,会仅仅当作是线条及一系列音程的流动。此外,由旋律延长造成的平行现象是一个令人惊奇的特点。这些音乐组织因素已用括弧指出。

最后建议学生分析佩罗蒂努斯的四声部奥尔加农“会谈”。虽然第四声部造成织体的厚度,可见,单个声部之间同样的结构原则与同样的各声部的互相补充对形成明确的音的有机体产生作用。这首作品说明了这一串相当短又相当扩展的和弦延长,以及从一个音响指向另一音响的声部进行。可以发现许多重要的音乐贯串及连续的因素,但迄今为止对这种大型作品的外部形式仍未能作出结论性的陈述。

13 世纪主要品种之一是三声部经文歌,高度有趣的复调写作风格。前面所述从二全音符到二全音符的分析方法常用于这种设计。事实上,广泛持有的观点是匿名作曲家在配置这些三个声部时只要在每“小节”开始到达一个协和和弦。对“小节”内的运动往往不太关心,这可假定为对这种风格的不协和性质的解释。但柯德思 · 巴姆勃格抄本中[①]的音乐(由奥布里编辑在《十三世纪经文歌百首》中)指出这种观点只适合于相当少数量的经文歌,大多数说明结构复调的显著发展,表明各单声部与创造音乐有机体方

① 巴姆勃格(Bamberg)在巴伐利亚地区,有教堂,内有古老的圣经抄本,其中有圣乐的记录。



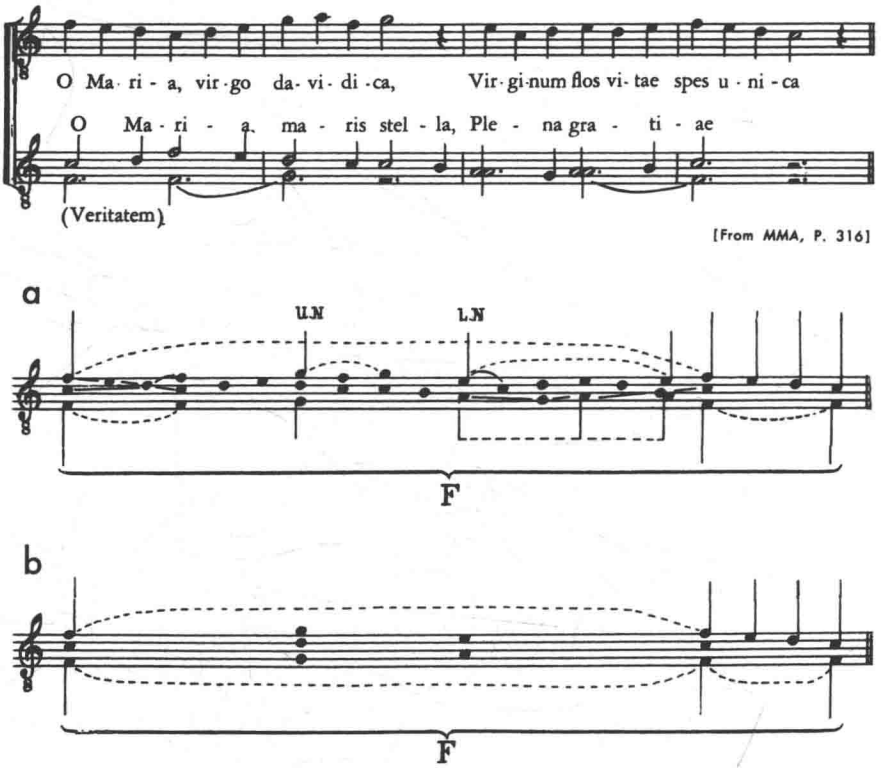
面有强烈关联性。虽然歌词的变化肯定是有重大意义的风格特点，但它不影响这复调织体中的独立声部去采用独立的声部进行（就该术语的字面意义而言）。

当然，结合不同歌词的三条旋律线的风格，指出了一种对最分歧与对比因素的渴求，这是真实的。然而不管作曲家想表现什么，结果却是重要的，总的来说，尽管是无结构的外观，经文歌实质上有助于结构性音乐的发展。

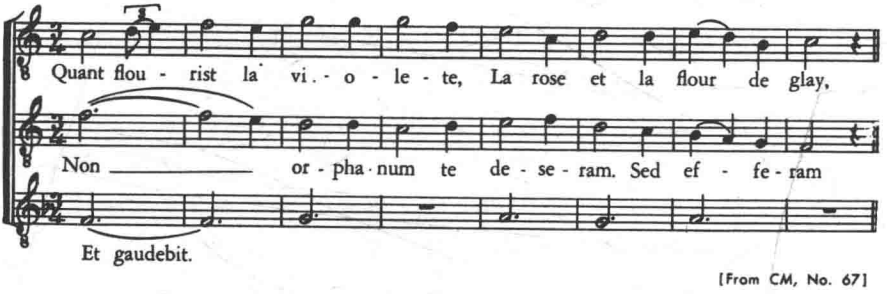
因此分析的第一个问题应该是声部组合整体效果的意义。可以很好地说明每个声部的来源及特点，并列出这确实陌生的设计原则的风格特点。但从总体上说如果没有认识到作为整体的声部进行意义，对音乐解释是非常有限的。

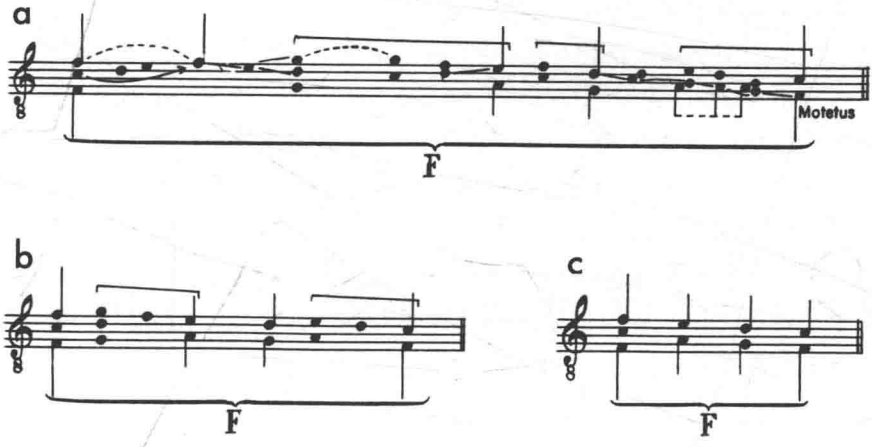
下面例举三个极有特点的例子（例 517、518、519）。几乎不用怀疑这里的对位设计获得了决定性的进展。声部进行的处理有了目的，同样单音、音程与和弦也有明确功能。尽管各单声部有独立的表现力，出现了它们之间的联系，比巴黎圣母院学派的作品更鲜明。这就使耳朵比起真正独立声部进行所允许的更能容易地追随每个旋律的独立进程。例 519 中创造有机整体的单声部是充满趣味的。旋律下行线条由上声部与主声部交替的经文歌所表现，最后的音由各声部同度唱出（见图）。同样请注意例 578 结束的经文歌，引来了结构上应到达的“低音”F 音。

例 517

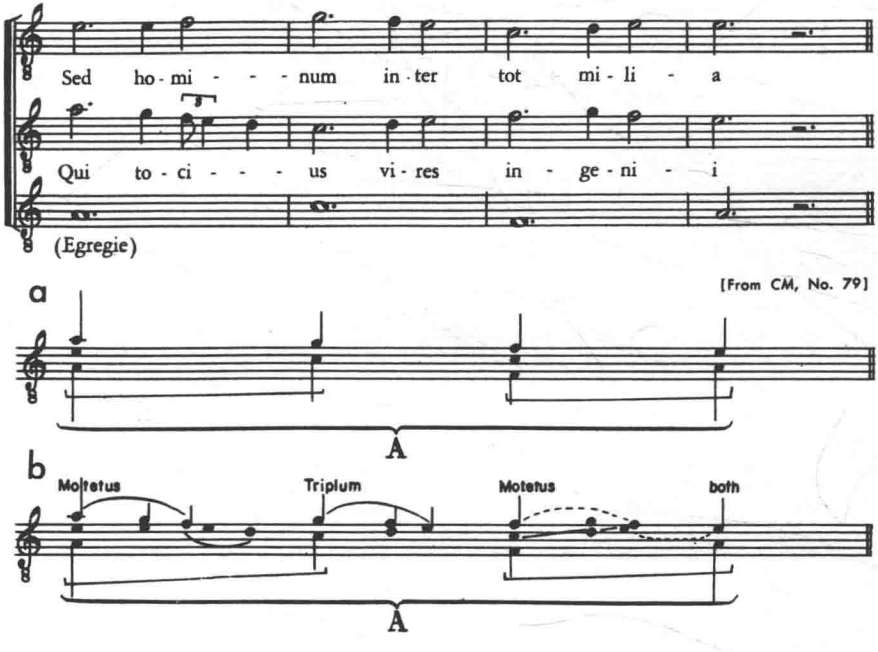

O Ma-ri-a, vir-go da-vi-di-ca, Vir-gi-num flos vi-tae spes u-ni-ca
O Ma-ri-a, ma-ris stel-la, Ple-na gra-ti-ae
(Veritatem)
[From MMA, P. 316]
a
U.N
L.N
F
b
F

例 518


Quant flou-rist la vi-o-le-te, La rose et la flour de glay,
Non or-pha-num te de-se-ram. Sed ef-fe-ram
Et gaudebit.
[From CM, No. 67]

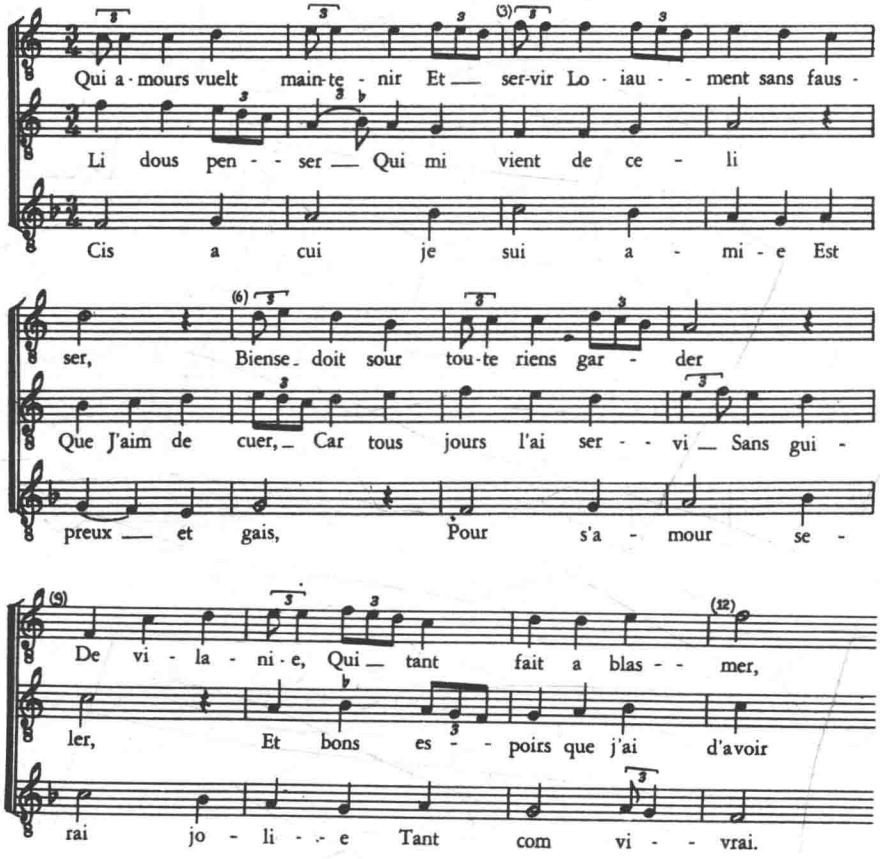

a
Motetus
F
b
F
c
F

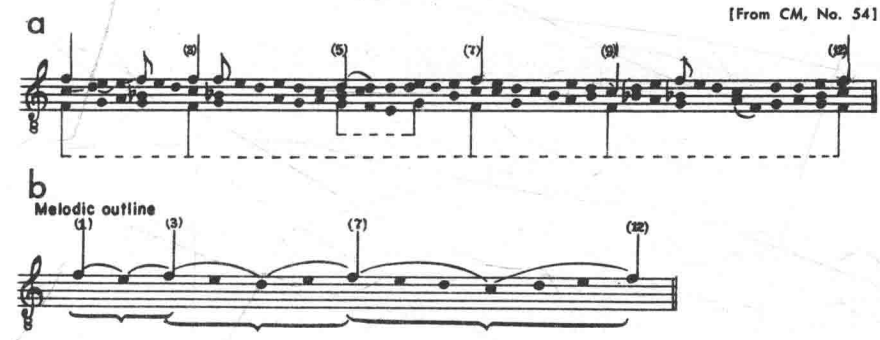
例 519


Sed ho-mi - - - num in-ter tot mi-li - a
Qui to-ci - - - us vi-res in - ge-ni - i
(Egregie)
[From CM, No. 79]
a
A
b
Motetus
Triplum
Motetus
both
A

略长的例子可例举第 54 号经文歌的片断(例 520)。整个乐段分成几个延长。前面两个延长是相互衔接的,因为次中音旋律在第 3 小节第一延长之后继续进行,但在第 6 小节次中音结束其第一部分,使第 7 小节形成前一段落的明确终止,并同时开始了新的延长。围绕结构音 F 的旋律先到下邻音 E,然后三度下行到 D,最后在再次回到 F 之前四度下行到 C,它统治 $^{8}_{5}$ 和弦的内声部。我们再次发现,旋律的轮廓由经文歌声部与第三声部相互作用而产生;尽管每个声部有独立性,但它们共同参与并形成旋律的主要轮廓与内容。经文歌声部与第三声部作为旋律的两个成分,构成统治这乐段的第三旋律线,并融入有机整体内。

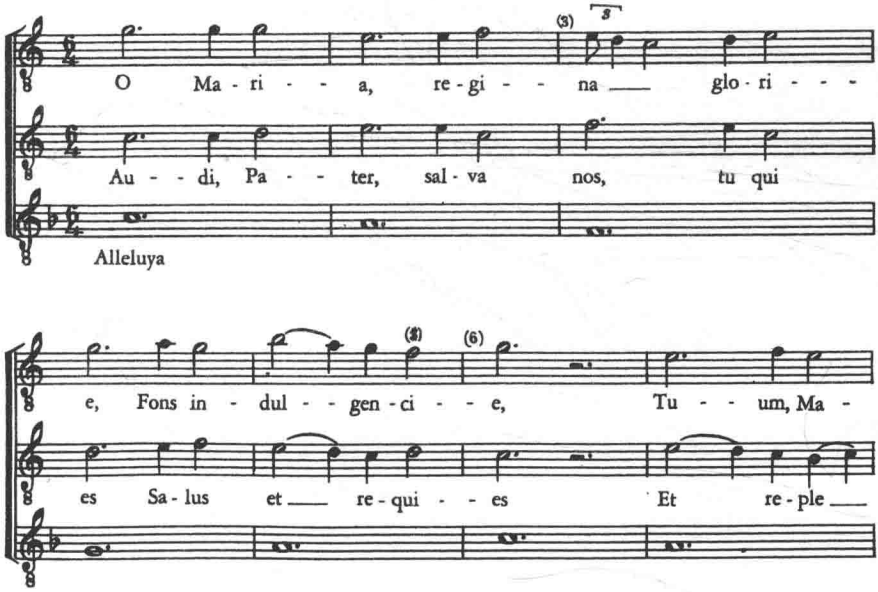
例 520

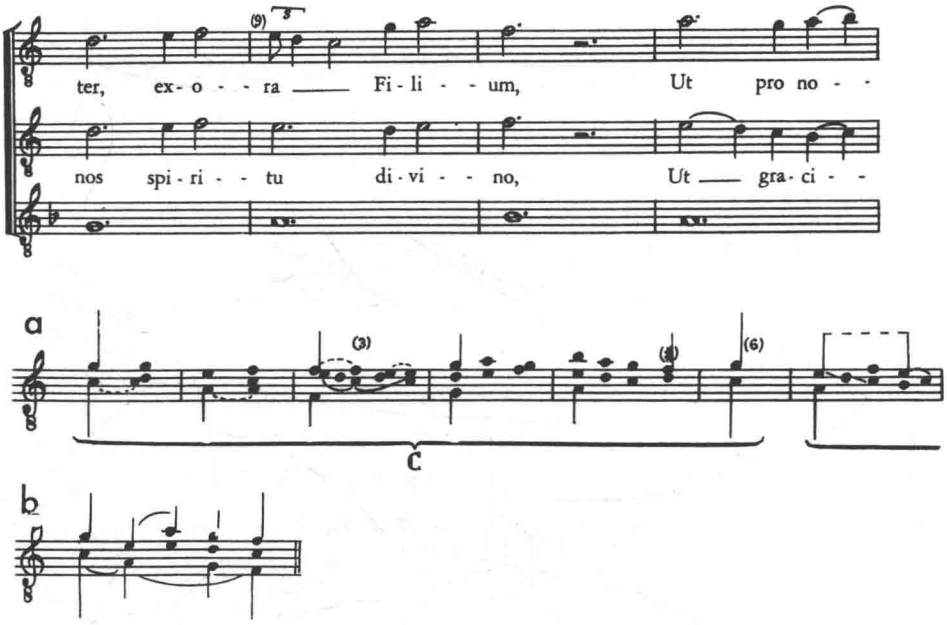




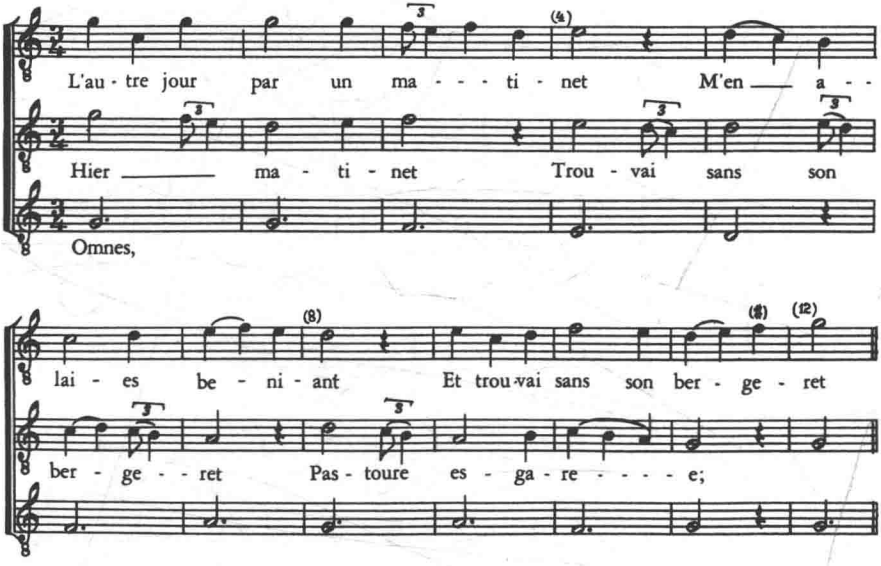
在历史所遗留的丰富的经文歌宝库中，也有一些说明声部进行方向或和弦延长结构因素的，虽然其延长的内部组织仍有些疑问。让我们转向第 9 号经文歌。仔细聆听，传达出从 C 到 F 的方向感觉，尽管有点模糊（例 521）。另一例是第 40 号经文歌的第 1~12 小节，其第 9~12 小节的读法是清楚的，第 1~8 小节似乎可允许图中所示的两种可能解释（例 522）。

例 521





例 522



[From CM, No. 40]

bis ex - o - - - ret ___ Do - mi - - - - - num.

as a - ga - - - mus ___ Do - mi - - - - - no.

a cont'd

[From CM, No. 9]

A G F

a

or

G

F

G

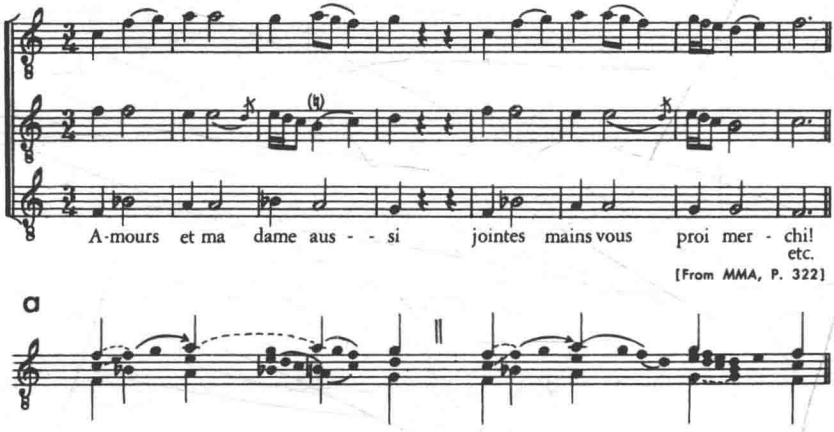
在理解 13 世纪音乐以前，必须仔细衡量所有这些微妙的差别。结构听觉泄露了音乐概念的大小差异，结构与非结构复调的差异，明确定向与含糊写作的差异，所有这些均极为重要，事实上，风格鉴定可能偶然会弄错。

转到曲式问题，看起来那些已讨论的乐段与经过句也可用作经文歌的形式段。与巴黎圣母院学派的奥尔加农很相似的是，13 世纪的经文歌在许多情况下表示出一系列和弦延长或从一个和弦到另一和弦的进行，多少与重复原则的基础有些联系。经文歌常用单个和弦作为所有延长的基础；有时用不同的和弦作为基础，整个经文歌可代表一系列单元，但在单一结构进行骨架中不构成有机整体。

关于重复原则，看来不足以单在次中音重复的基础上讨论曲式问题，因为次中音常常重复，但决不始终如此，与和弦延长的长度重合，必须考虑所有声部的同时效果，否则决不能澄清作为整体的作品形式。

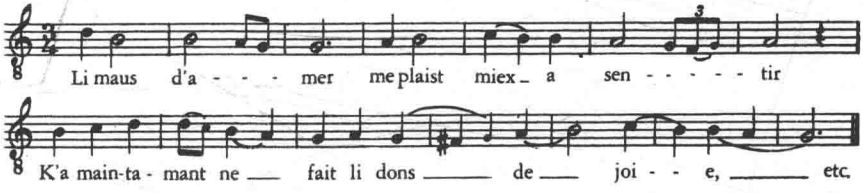
下面的 3 个例子在曲式结构上极为出色，其中的两个选自亚当·德·拉·哈勒[①]的作品。它们提供了阻碍的最初用法，似乎是该曲式原则的最早例子（例 523、524、525）。第一个例子说明了所谓阻碍的对位写法，因为它的低音移到上主音，形成划分段落的和弦。例 524 是单声部的《叙事曲》，其特点是我们正在讨论中的技巧。第三例特别有趣，上声部的线条清晰地指出了阻碍进行，但低音在结构点与上声部形成八度，因此我们遇到的作品并

例 523



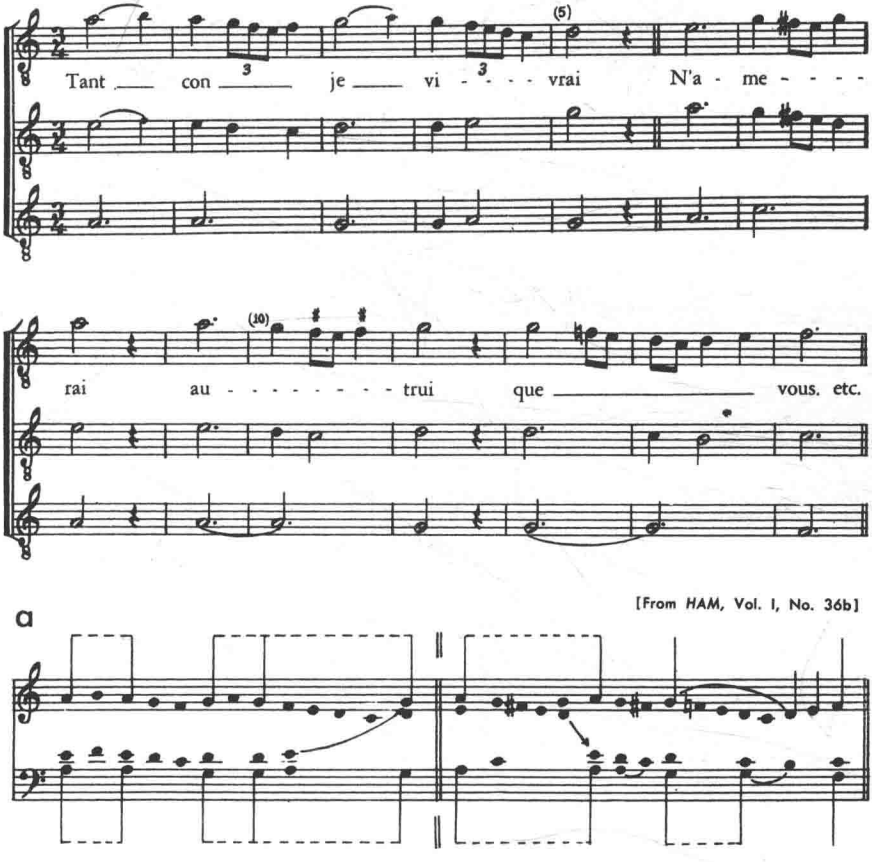
① 哈勒（Adam de Halle，约1230~1288）行吟诗人及作曲家，其作品19世纪末始被发现。

例 524



[From HAM, Vol. I, No. 36a]

例 525



[From HAM, Vol. I, No. 36b]

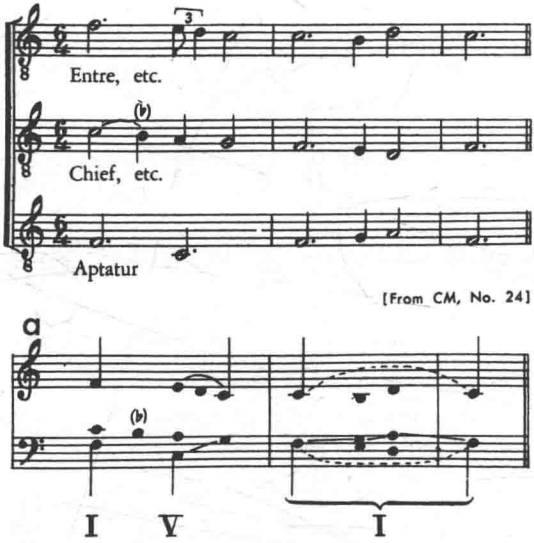
没有体现调性统一，而是表现出从 A 到 F 统一进行的一个作品。例 521 与例 525 所提供的例子是说明“转调”这个术语的正确用法。

如果没有提到该时期中首次在经文歌中出现的一个有着深刻意义的特征，那么对 13 世纪的讨论，哪怕只是粗略的讨论，就不能算是结束。这个特征是：对音乐和声概念的最早摸索尝试。

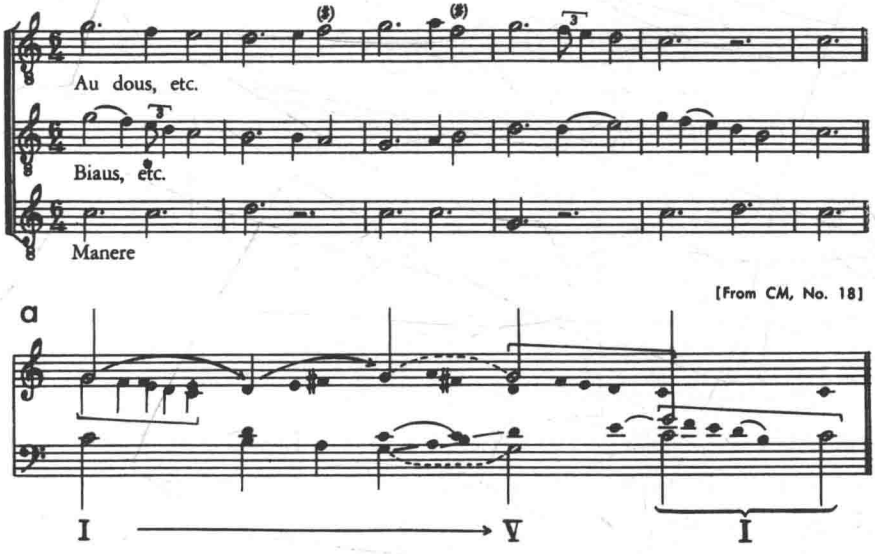
以第 24 号经文歌的开始为例（例 526），无论怎样都不可能确定作曲家本能地意识到他们要进行到建立在音阶五级上的和弦，并且这个和弦与前后的主和弦有什么联系。而更令人确信的是，这些和声概念的最早阶段既未被意识到也未有意安排。但主-属-主进行的事实很明显。在巴姆勃格的音乐中甚至出现了这种延长形式进行的经过句。（例 527）

当然，和声写作的早期尝试不会改变复调完全对位（主要在结构上）风格的总体图景。出现在圣母院学派中的调性组织的结构原则在 13 世纪经文歌中进一步发展并得以巩固。它们是和弦延长的技巧与两和弦之间的定向运动。

例 526

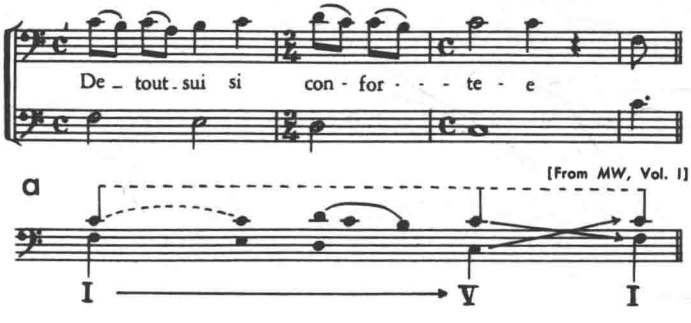


例 527



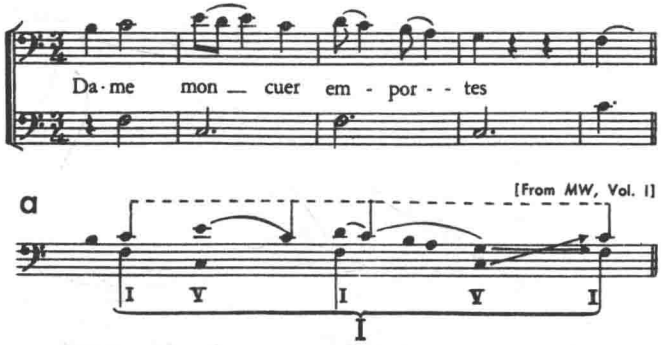
在 14 世纪音乐中，对位仍是统治力量但在许多作品中可见和声原则的加强。例如马肖[①]作品中的许多乐段表现出和声思维的影响并有所增强。下面的两首例子来自马肖第 38 号与第 32 号《维列莱》（例 528、529）。

例 528



① 马肖（Guillaume de Maohautt，1300~1377），法国作曲家，宗教作品为多。“维列莱”（Virelai）一种中古法国歌曲名称。

例 529

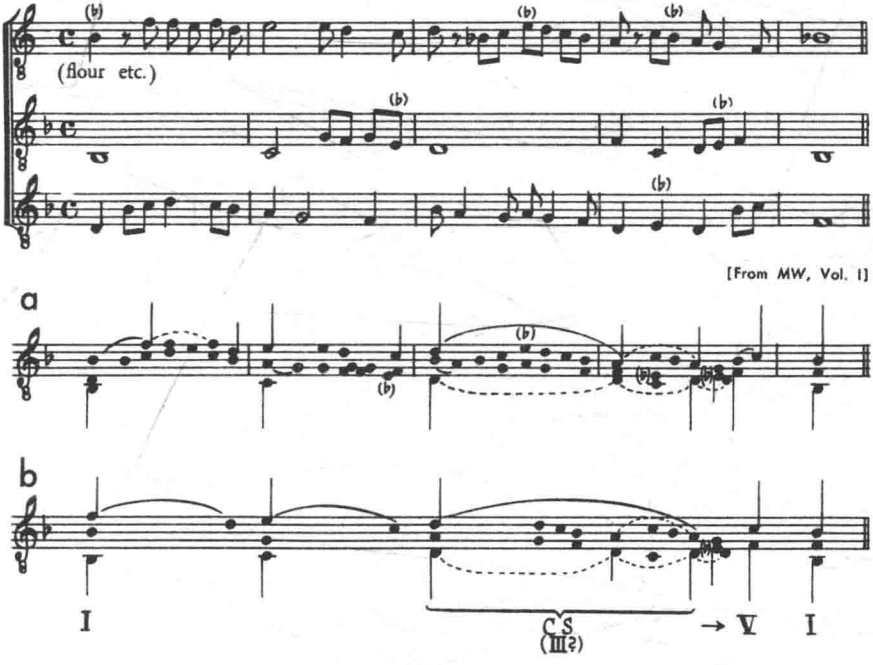


回到三声部作品，我们再次发现到V的延长运动。以马肖第3号《叙事曲》的最后几小节为例(例530)。该段落说明了一种到属和弦的明确定向运动，因此是和声概念觉醒的进一步证据。同时它也是马肖的典型对位技巧，对它的理解就提出了14世纪音乐最重要的问题。这种经过句是易于解释的，在三声部与四声部的作品中常常体现出一种空前的复杂程度。对小音值的增加运用，丰富了单个声部的节奏处理，这是新艺术时期的特点，常常给人对位过分活跃的印象，使音乐方向难以辨认。这些问题由于14世纪记谱及伪乐的复杂化而加强，因此到目前为止仍未被澄清。

因此，对马肖许多作品的音乐理解给我们提出了一个棘手的问题。单个声部的外观特点及一般的声部进行已被说明，关于他的艺术高度特点与13世纪匿名作曲家的比较，写得也很多。许多说到马肖是新艺术的真正代表以及他对音乐发展的推动。但他作品的音乐内容总体上仍然是未发掘的领域。虽然对13世纪音乐也一样，但马肖的重要性更大，人们更加感觉到对他的作品缺少一种音乐分析的方法。尤其在现代，马肖的风格吸引了年青作曲家的注意，在他们对19世纪音乐的反动及为新风格而战之前，他的作品已在一定方式下成为一种象征。令人奇怪的是人们会把作曲家偶象化，对他用了所有的方法——美学的、历史的、社会学的——除了最重要的音乐本身。因此，就理解马肖音乐而言，让我们抛弃所有的一厢情愿并承认这仅是刚刚开始。

然而，除了他作品所体现出来的难度之外，结构听觉能够渗入并澄清其中的大部分作品，初次听似乎除了说明个别特点外无法进行任何解释，但比前面各例更多强调的是，大规模听觉是基本的，因为旋律与对位的坚实活动为声部进行添加了许多纵向有价值的强调，因此妨碍了音乐方向的要素。

例 530

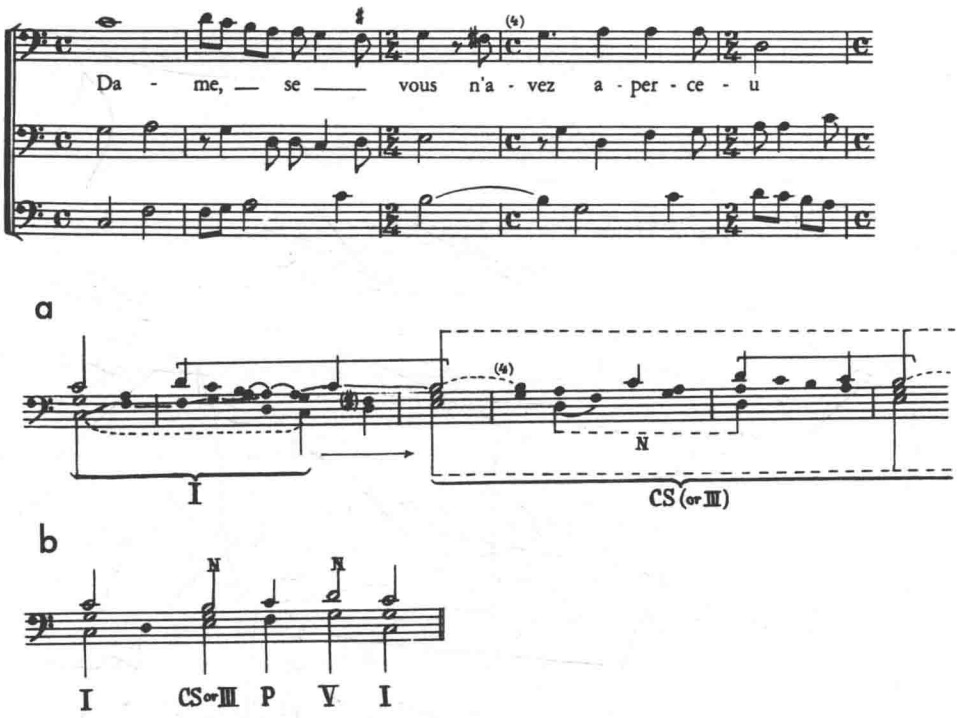


在一小节内有许多对位细节起作用，这对我们掌握一个乐句、乐段或整个作品连贯性的能力提出了新的要求。

下面取自第 13 号《回旋曲》的例子体现对位与节奏的活动特点（例 531）。比以前见到的规模更大，似乎在单声部个别动力与整个乐句结构方向之间出现了真正的较量。应注意第 3~7 小节的厚度，D 和弦在第 4、5 小节中占优势，尽管次中音 G 在第 4 小节作为 E 的邻音和弦，尽管旋律的强劲动力以及缺乏清楚的动机轮廓，但仍然构成了高一级结构的和弦。第 7 小节最后的 E 和弦在结构上相对弱，因为声部进行有延续的倾向。在整个片断的意义方面，E 和弦是 I 与 V 之间的延长结构和弦，这个进行结合上声部的结构运动，通过高度个性化的声部进行的迷雾，给整个经过句以方向。

把这类声部进行称作“线形”对位是完全错误的。对位配置中的单个声部在不同程度上可以个别处理，初次听来，像 14 世纪音乐一样，只为自己的横向发展而存在。但在结构音乐中，复调作品中最个性的发声声部在最后分析中也与整个结构意义相互合作，单个声部似乎“自由”，总是附属于它们互相以表现的结构方向。

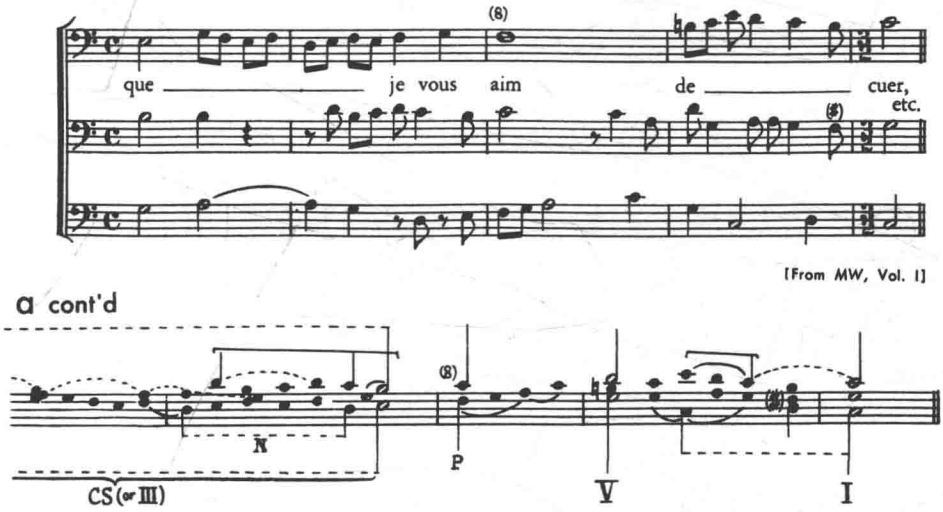
例 531



但马肖不少作品在声部进行上阻碍了任何结构方向及贯串性。尤其是某些四声部“叙事诗”,除了偶然模糊地围绕着某些和弦转之外,似乎是个谜。关于这些作品,术语“线性”并无帮助。因此,倘若声部真正各自为政,不顾相互的结构目的,这样的作品就很难相信其艺术质量。当然这也完全有可能,大部分这些音乐在呈现其意义以前,需要更多的耐心与研究。在找出这些问题的确切答案以前,分析这类令人着迷的作曲家的作品需要做更多的工作。

事实上我们仅处于认识 14 世纪音乐的开始,排除了写出满意的声部进行图的可能。这些图谱常常被看做是初次尝试,但我深信在掌握作品的音乐运动时就能克服这些缺点。但迄今许多情况下,声部进行的确切状况仍不清楚。此外,这时期的“纯”对位,与 17、18、19 世纪对位的抽象概念相比,才开始被认识(见第三章)。与后面各个世纪的对位原则相对照,它肯定提出了不协和和弦,五度、八度、四度进行的不同概念。

因此,在获得清晰的画面以前还有许多要做。但在此阶段也获得一些

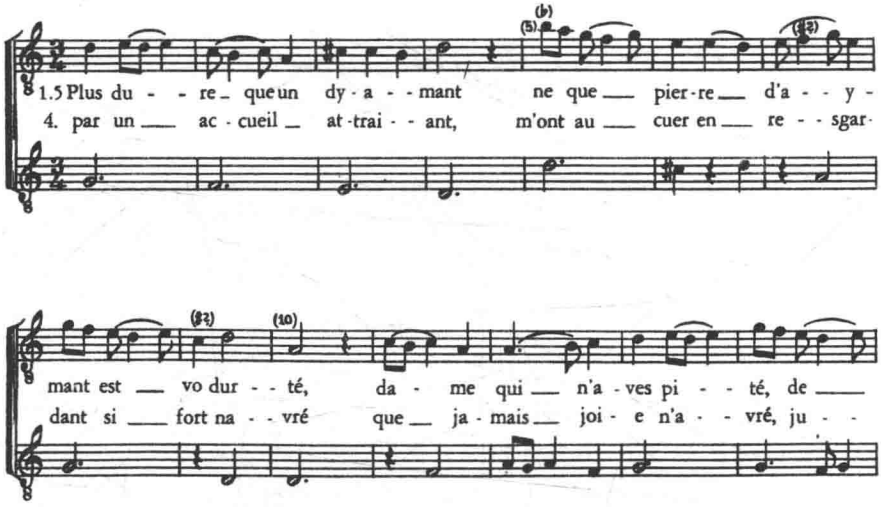


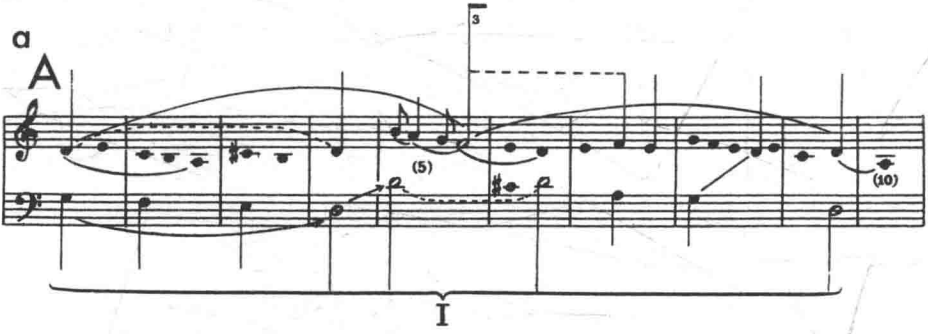
明确的深刻领悟，倘若我们愿意专注于真正的音乐运动及其贯串性的问题。

为证实这点，下面引用马肖的两首作品，第 31 号《维列莱》与第 26 号《叙事曲》。首先来看《维列莱》（例 532），这作品出色地证实了在曲式处理上比 13 世纪经文歌所遇到的有更大微妙性的旋律组合。作品整体上是一个三部曲式（A2 构成第 1~22 小节的重复），其中阻碍技巧根据对位而来（见亚当 · 德 · 拉 · 哈勒列的那个例子）。根据目前的知识，事实上《维列莱》与《叙事曲》首先属于表现结构及调性统一的作品（见图 b）。与通过在结构中使用阻碍及主要延长所造成的平行现象分离，整部作品充满微妙的，似变奏的重复（见图 a）。此外应注意，这作品明确是 D 调，开始 4 小节的作用类似于后面几个世纪中许多作品开始的不完全和声进行，这里遇到的不是到主和弦的和声而是对位的推动力。确定上声部的第一个结构音在一开始会有些困难。但 F 看来毫无疑问是上声部的结构开始点，A 音是中声部音（见第 2 小节）在第 5 小节移到高八度。

在《叙事曲》中结构的保证同样引人注目，可与《维列莱》的开始作比较。它开始于下属，有着后面的引子Ⅳ－Ⅴ－Ⅰ进行的预兆。（例 533）平行现象及其促进有机整体印象的力量是惊人的，似乎在这样的作品中，在不同寻常的发展水平上听到了对位整体。连同相类似的作品，他们敏锐地先现以后时期中的大型有机体，预示了未来的技巧。

例 532


1.5 Plus du - - re - que un dy - a - - mant ne que pier - re d'a - - y -
4. par un ac - cueil at - trai - - ant, m'ont au cuer en re - - sgar -
mant est vo dur - - té, da - me qui n'a - ves pi - - té, de
dant si fort na - - vré que ja - mais joi - e n'a - - vré, ju - -

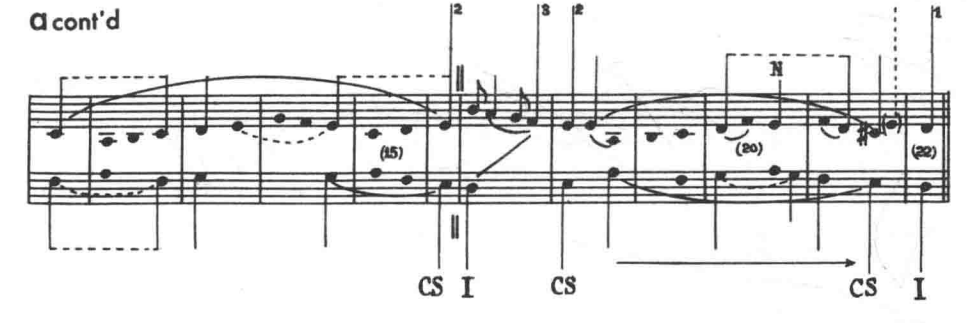

a
A
I

vostre a - - mant qu'o ci - - - es en de - - si - rant vostre a - mi - - tié.
sques a - - tant que vo gra - ce quil a - tant m'au - - res don - - né.

2. Da - me, vo pu - - re biau - té qui tou - tes passe,
3. simple et plein d'u - - mi - - li - - té, de dou - ceur fi - -

a mon - gré, et vo sam - blant
ne pa - ré, en sous - ri - - - ant,

[From MW, Vol. I]



a cont'd

B

(25) (30) (32)

I CS I CS I

b

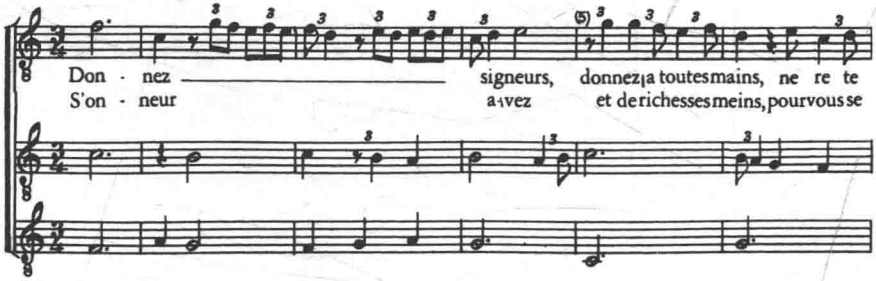
A

(5) (11) (16) (22)

I CS I CS CS I

I

例 533



a cont'd

A¹

repetition of meas. 1 - 22.

I　CS　I　CS　CS　I

b cont'd

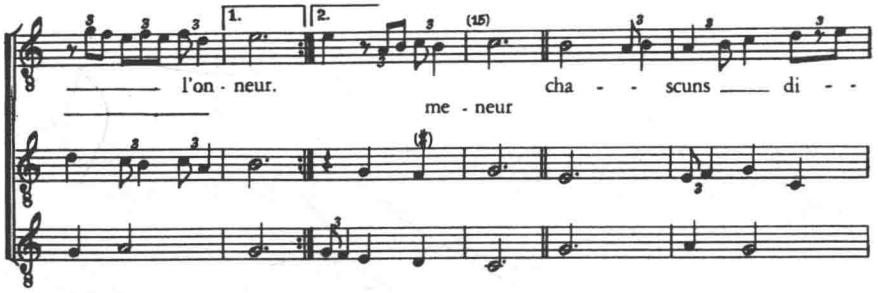
B　A¹

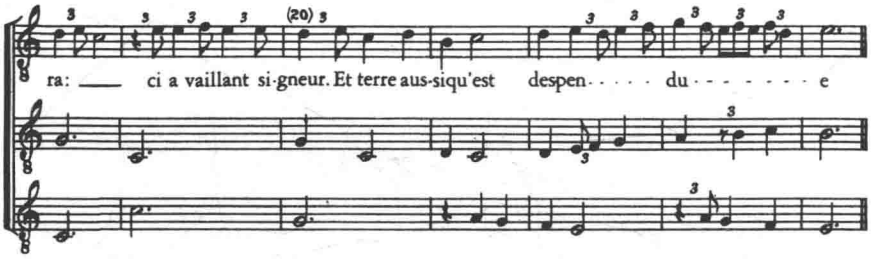
(25)　(30)　(32)　repetition of meas. 1 - 22.

I　CS　I　CS　I　CS　I　CS　I

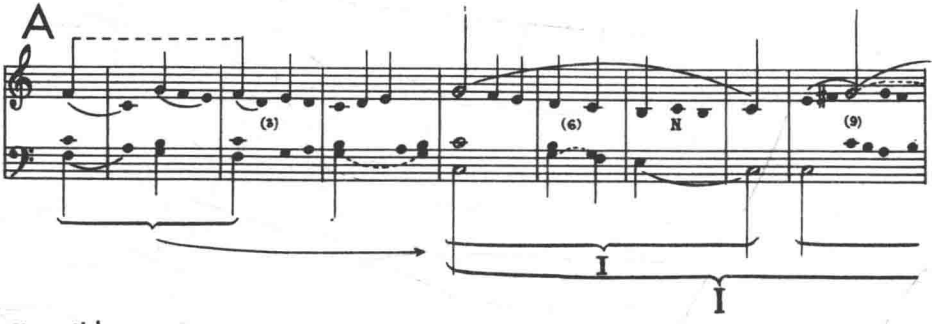
nez seu - le - ment fors

ront li - grant et li

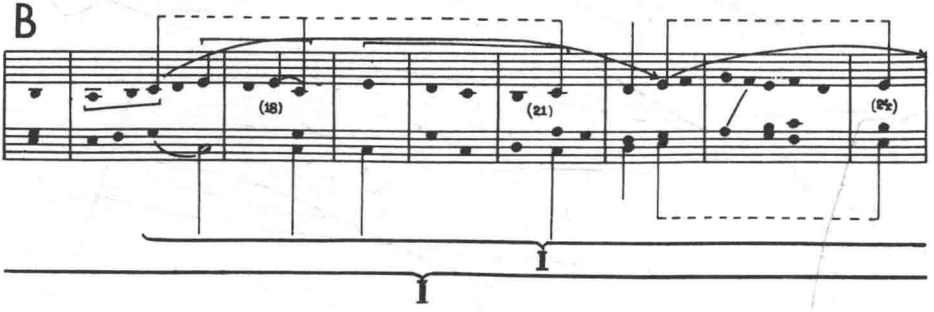

1.
2.
(15)
l'on - neur.
me - neur
cha - - scuns di - -

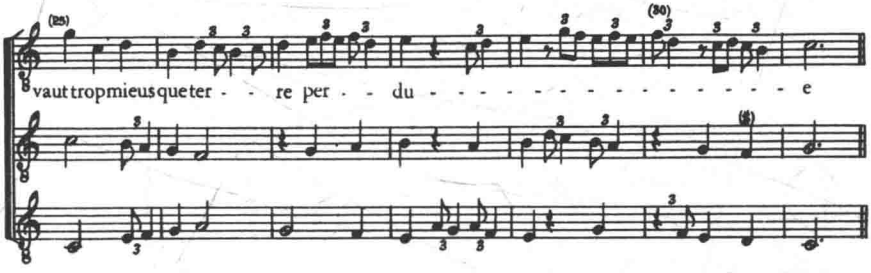

(20)
ra:
ci a vaillant si-gneur. Et terre aus-siqu'est
despen - - - - du - - - - - - - e

a

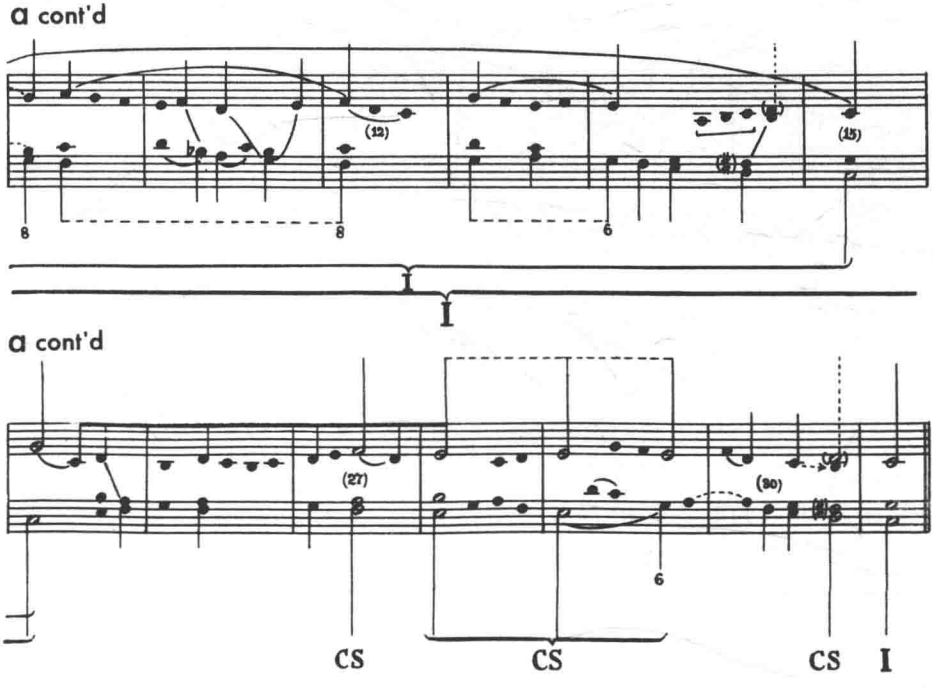

A
(3)
(6)
N
(9)
I
I

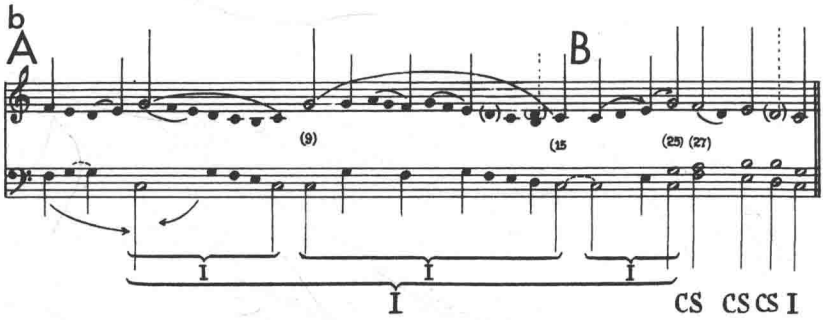
a cont'd


B
(18)
(21)
(24)
I
I


(25)
(30)
vaut tropmieus que ter - - re per - - du - - - - - - - - - - - - - - e

[From MW, Vol. I]


a cont'd
(12)
(15)
I
a cont'd
(27)
(30)
CS
CS
CS
I



在总结这一章节时,可以说在马肖的作品中(如13世纪经文歌一样)音乐差别很大(就音乐方向、连续与贯串性而言)。风格描述与术语不足以来表达,因为它们无法考虑这些差别,不管一部作品是复杂的、直接的、清晰的还是模糊的,风格都是相同的。只要我们没有吃透这些成问题的作品,对于马肖的音乐就会提出两种相反的特征:一是马肖是结构复调及其表现可能性的先驱,二是马肖专注于节奏与对位的思索及试验。但后者实质上提升了一般的对位写作,对旋律写作的发展有不少帮助。

不管未来分析研究的结果如何影响今天的结论,似乎可以肯定的是,15世纪前半叶(英国及布贡达学派[①])对14世纪许多作品中的节奏与对位的过度表现进行了强烈的反抗。但像真正创造时期的所有反抗一样,都对先于它们的时期的原则加以反对。结构复调产生自14世纪对位的发展紊流中,经常带有古典清晰性。在音乐语言中,英国与布贡达学派的主要特点事实上是对位自身的活动较少,所有声部更多地为互相的结构目的而服务。

顿斯泰博[②]《在您保护下》的开始是15世纪结构复调的典型(例534)。

与本例以对位进行为主要特征相比,这里的和声清晰然而是附属的作用。不能太强调多用三和弦作为纵向和弦,或旋律中的和弦概括形式,首先,常出现六和弦进行其本身并不意味和声思维进一步发展,读者现已知这种和弦可在完全对位配置中使用。另一方面,作品中可出现和声骨架,其中三和弦只起极附属作用,如偶见于马肖的作品。这是又一例证,在分析中和声与对位因素缺乏清楚地划分,这很大程度模糊了作品的真正意义。

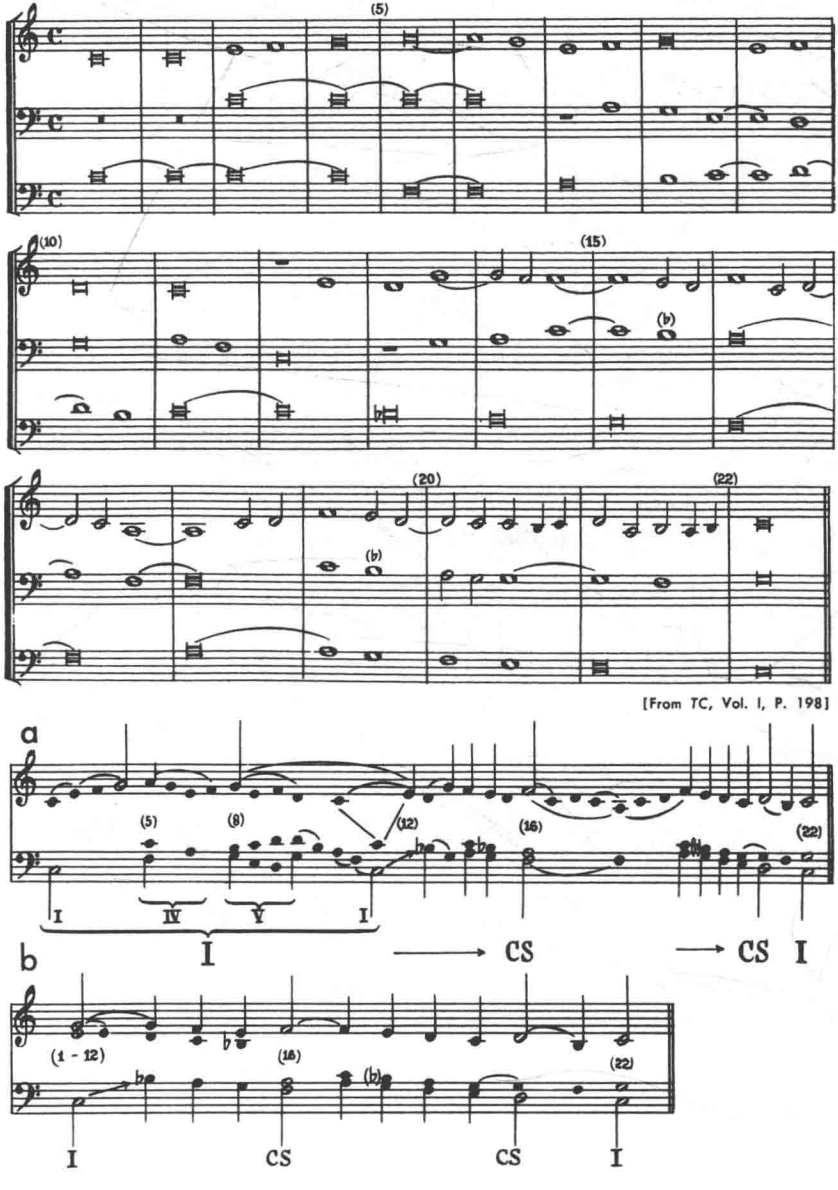
---

① 布贡达学派(Burgundian School),15世纪前半叶以布贡达公爵为中心的作曲学派。

② 顿斯泰博(Johu Dunstable,1385~1453),英国数学家、作曲家,主要写作宗教音乐。

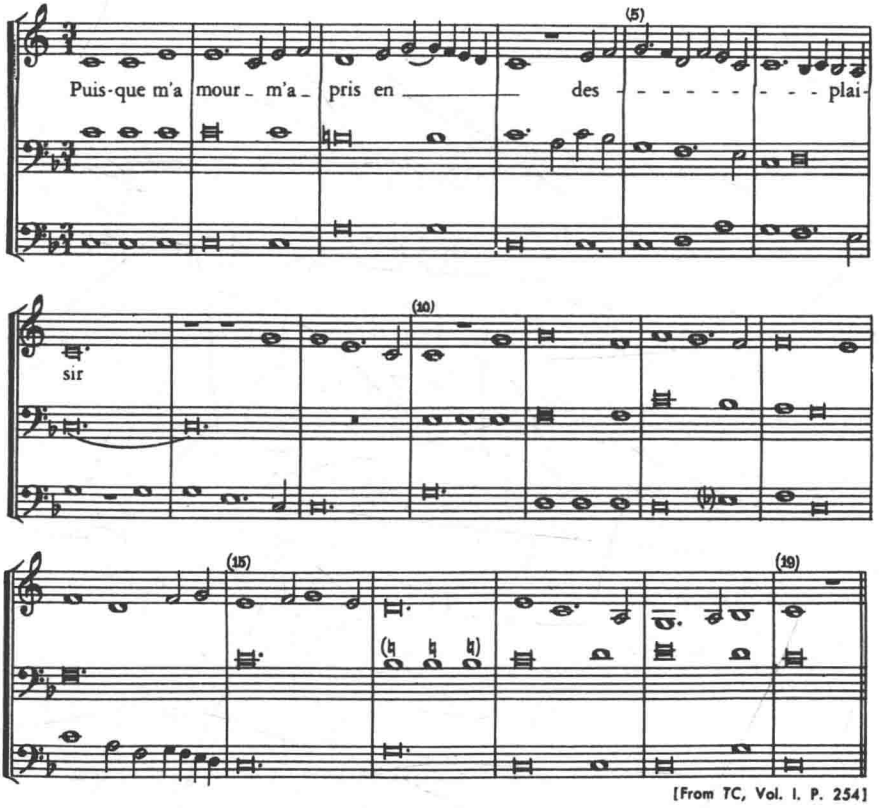
虽然三和弦及六和弦不是和声写作的标准，在这时期作品中可见到和声概念的进一步发展。这是指多用 Ⅰ-Ⅳ-Ⅴ-Ⅰ 进行。这种进行可在第1~12小节中听到（例534），这里作为对位构思整体中的和声延长。再关注第10小节中声部变为属和弦低音时，各声部的合作进行。

例534



同样是这位作曲家的尚松《为了我的爱》的第 1~19 小节是另一个例子，对位与和声的概念第一次更为平衡。（例 535）图谱中所涉及的主和弦仅应用所讨论的段落。

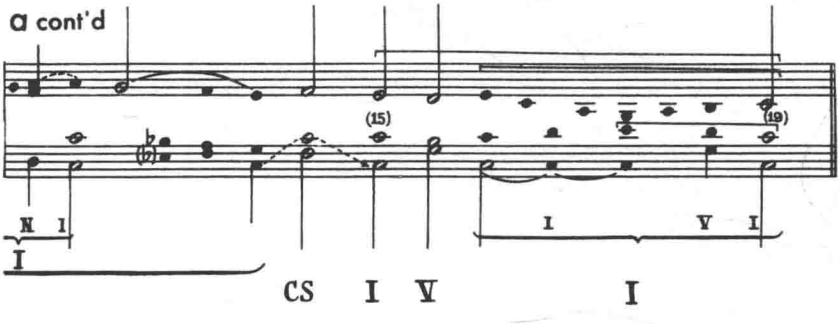
例 535



在前例中见到单个和声进行是作为短经过句的骨架，或如前例，在高一级结构对位进行中起延长作用，现在遇到的是部分和声骨架中的和声进行。但认为从这时起结构复调继续发展不受无结构、无定向写作方法的干扰，是错误的。在 15 世纪后半叶许多作品中，为对位而对位造成了浓密的织体，模糊并阻碍了音乐的方向。这与 14 世纪不同，虽然风格与对位本身已大为改变。总的来说，15 世纪与 16 世纪初表现出定向音乐不断成长发展，作者深信 15 世纪这个时期的创造成就超过 14 世纪。音乐表现力的强度肯定不相上下，但调性方向及贯串性的创造性更大。可以肯定地说，15 世纪很大比例的作品是可以解释的，这事实上大于以前任何一个时期。其实由于数量太大以至于在这粗略的讨论框架中不可能对这时期的结构音乐及成就作出甚至有限的勾勒。因此，只限于突出少数问题并引用少数选例以结束对中世纪与早期文艺复兴音乐中新分析方法的介绍。

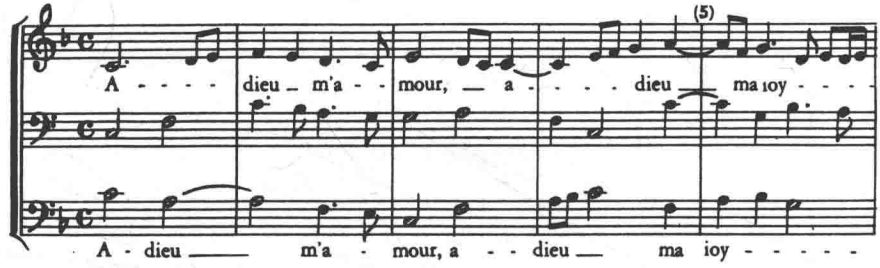
先看杜费的回旋曲《再见吧，我的爱》（例 536）。在声部进行过程中声部有更多的联系，这是顿斯泰博曾极力倡导的，在这类作品中有了进一步微妙的发展。它们令人信服地指出从马肖时期以来的结构音乐的飞跃进展。例如“回旋曲”由二部延长形式组成。第二部分指出结构进行本身通过阻碍进行了细分。注意阻碍后乐段提供了 A 段的有趣平行现象。旋律以压缩形式按三度上行到结构音 C。风格的表现力与流畅性平衡出现，这点之前几乎没有被发现。

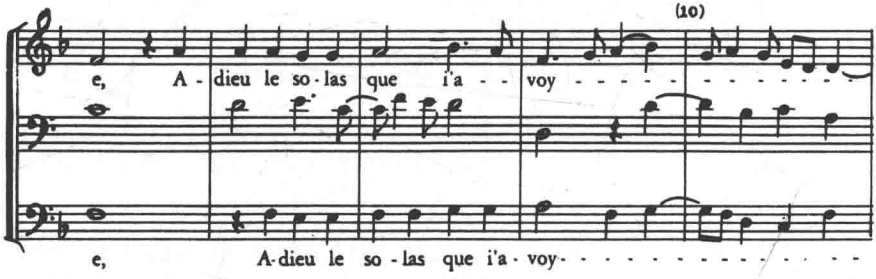
下面奥勃莱希[①]“弥撒曲”的乐章亦是如此，它表明和声概念有了明确的润湿。我们参考奥勃莱希的弥撒曲《我不要》，这是一首通谱曲式的作品（例 537）。

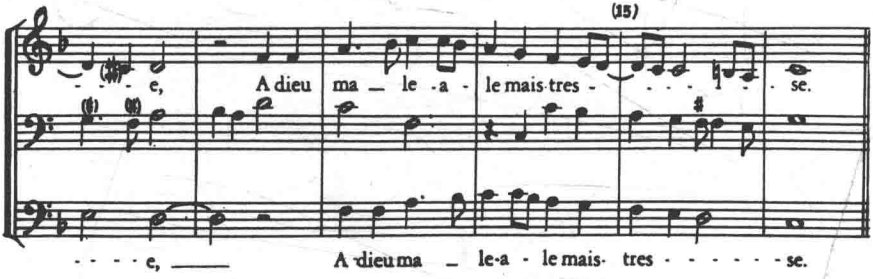


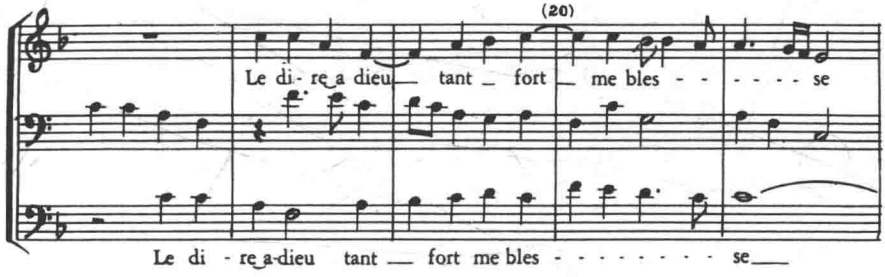
① 奥勃莱希（Jacob Obrecht，1450~1505），佛兰茫（今比利时）作曲家。

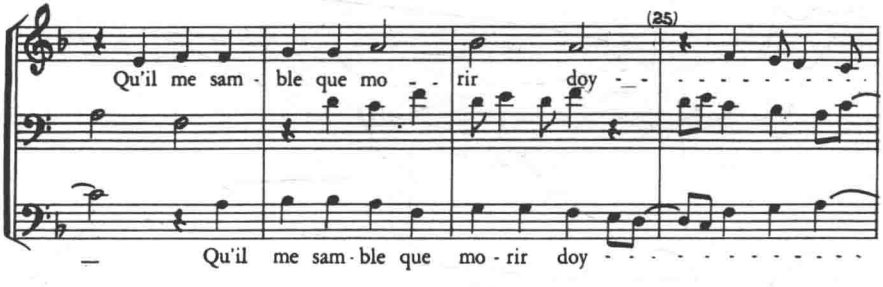
例 536

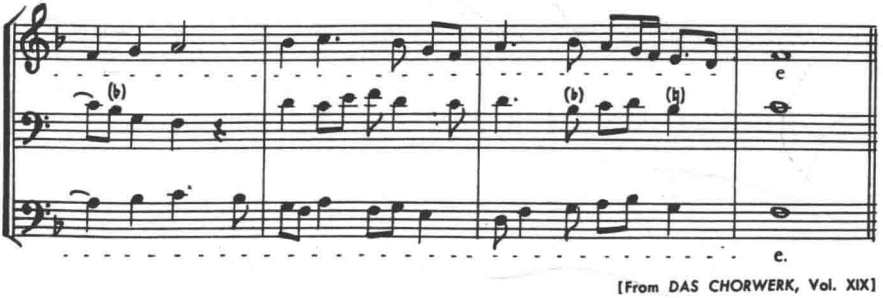

(5)
A - - - - dieu _ m'a - - mour, _ a - - - - dieu _ ma ioy - - - -
A - dieu _____ m'a - mour, a - - dieu _ ma ioy - - - - -


(10)
e, A - dieu le so - las que i'a - - voy - - - - - - - - - - - -
e, A-dieu le so - las que i'a - voy - - - - - - - - - - - - - - -


(15)
- - - - e, A dieu ma _ le - a - le mais tres - - - - - - se.
- - - - e, _____ A dieu ma _ le-a - le mais- tres - - - - - - se.



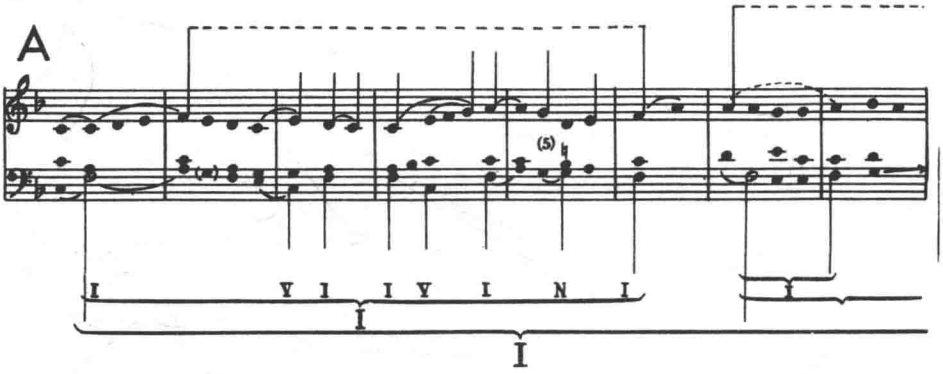




[From DAS CHORWERK, Vol. XIX]

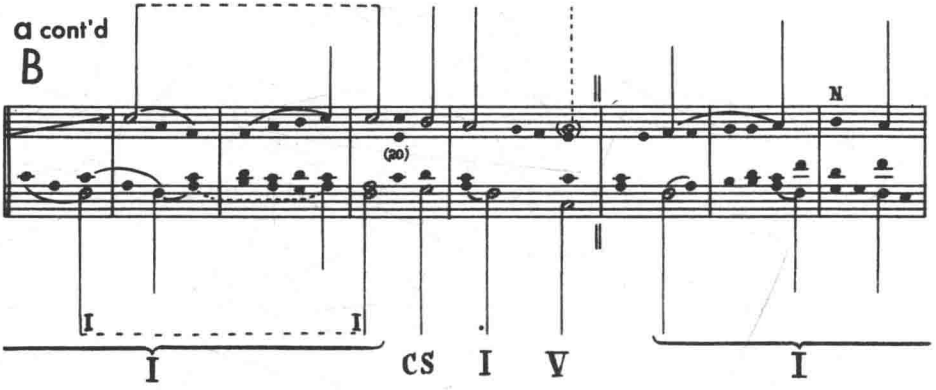
a

A



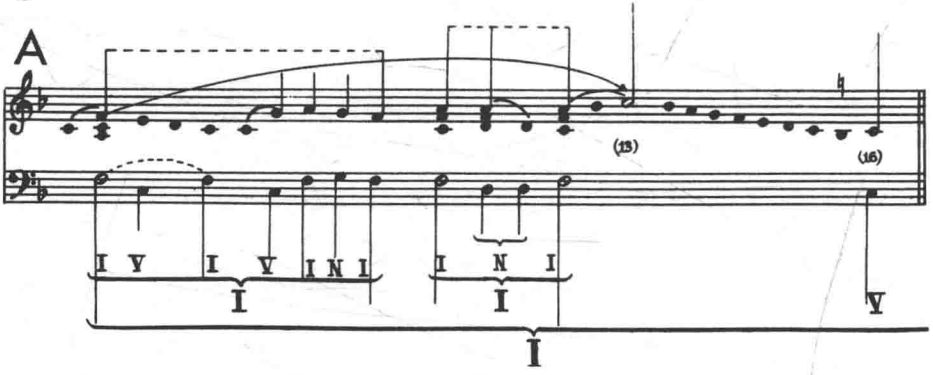
a cont'd

B



b

A



a cont'd

N (10) N (15)

N I I V I

a cont'd

(25) N

I CS CS CS I

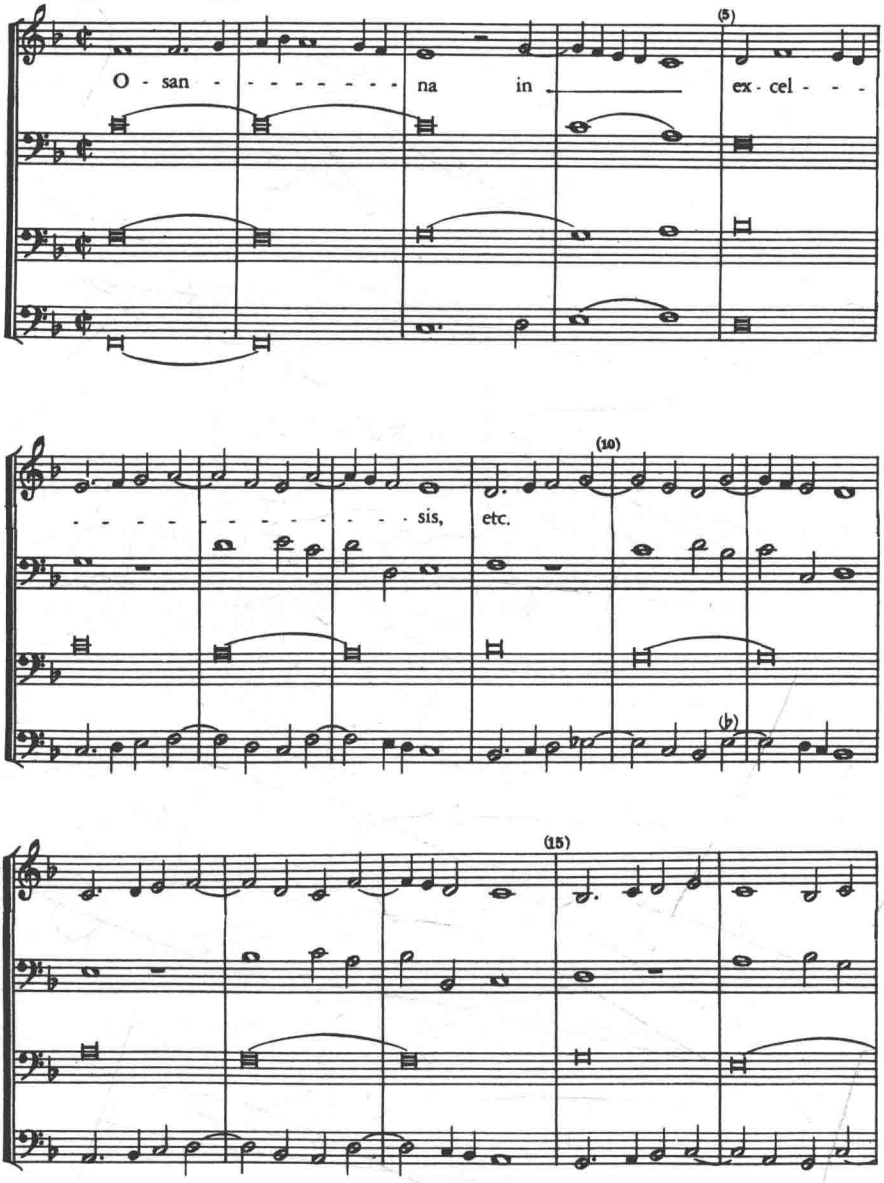
b cont'd

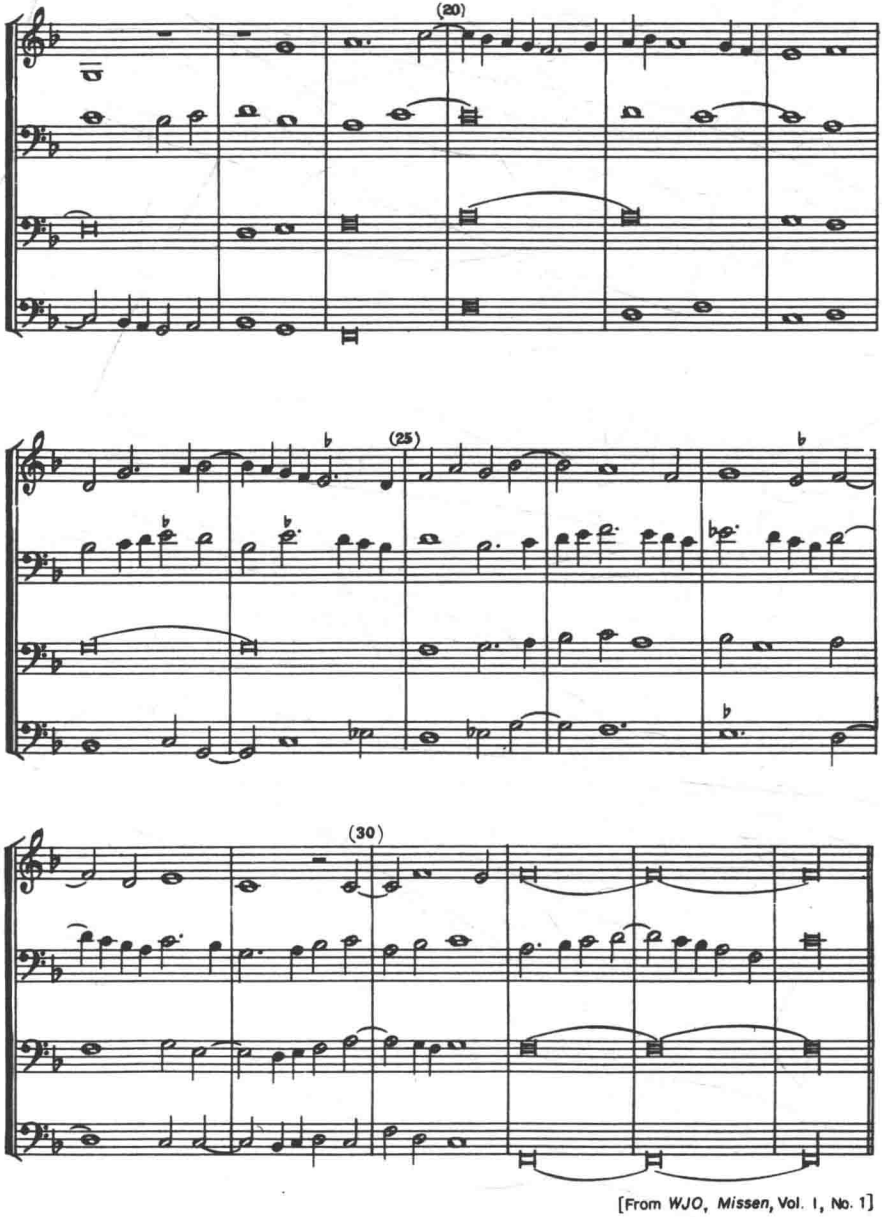
B

(21) (22) (27) (29)

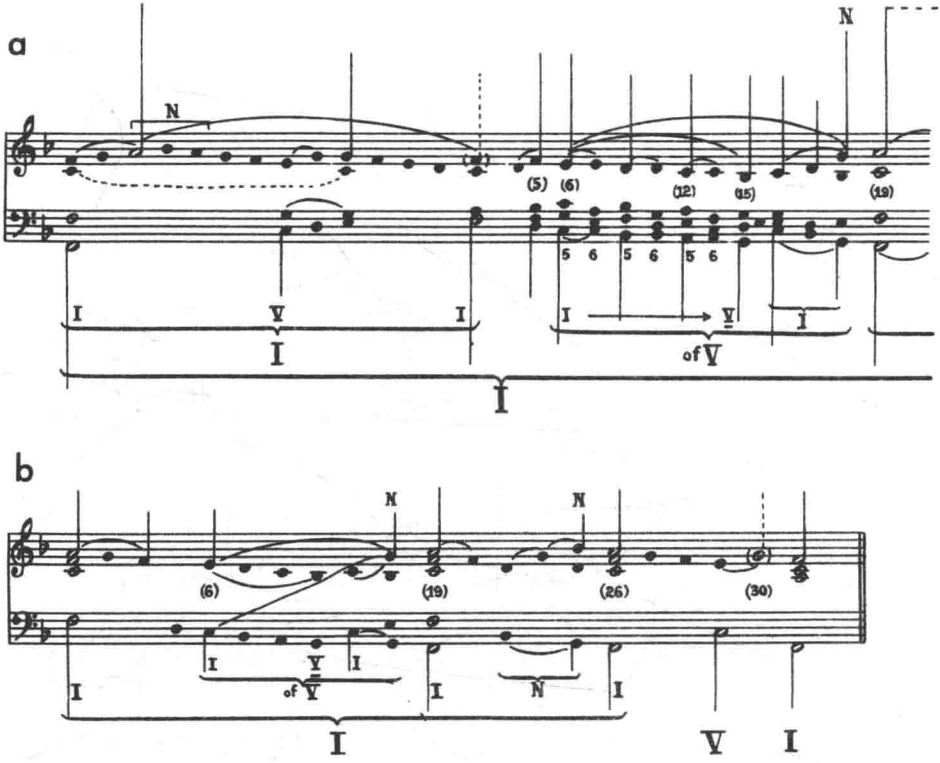
I CS I V I CS CS CS I

例 537





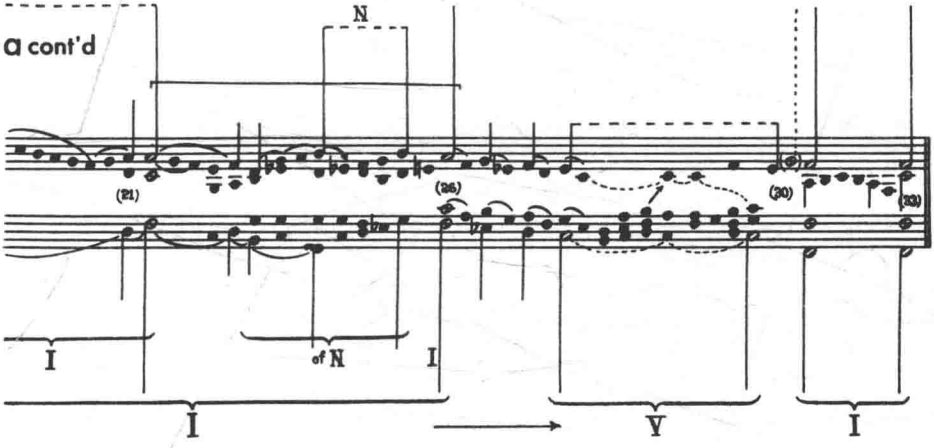
[From *WJO*, *Missen*, Vol. I, No. 1]



尽管 15 世纪有惊人的创新,但旧的技巧仍然被沿用。因为它们是结构音乐的基本技巧,例如伊萨克《卡密尼弥撒曲》的《慈悲经》。回溯到 12 世纪的重复与变奏原则。在这里可见到一个更高的建筑水平(例 538)。

最后,作为对所有先前成就的最后汇总,同时又与第二部讨论的发展相联系,下面以若斯坎经文歌的第一个完整段落为例(例 539)。想再一次提醒读者只有仔细研究图谱才能揭示出分析的细节及作品内容。

例 539 是我们的最后一例,也到达了研究的尾声。虽然我们从 11 世纪到 16 世纪音乐的准备性研究中所得出的详细终论尚不够成熟,但我们相信,对于之前的论述已提供足够的理由与材料,音乐学领域的研究应更多地集中于连续与贯串性的问题。实际上,这篇幅短小的研究旨在说明结构听

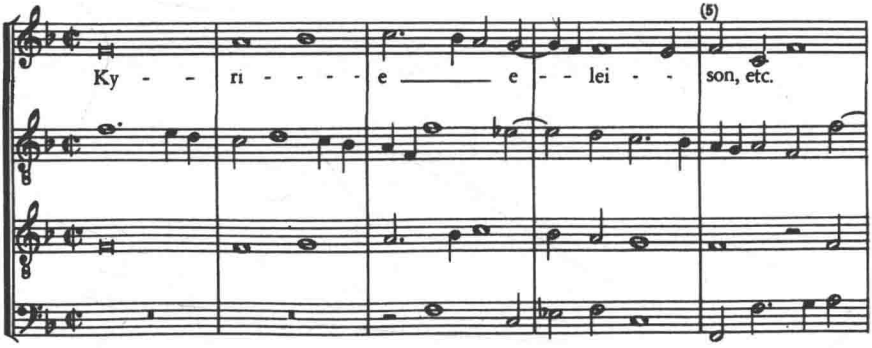


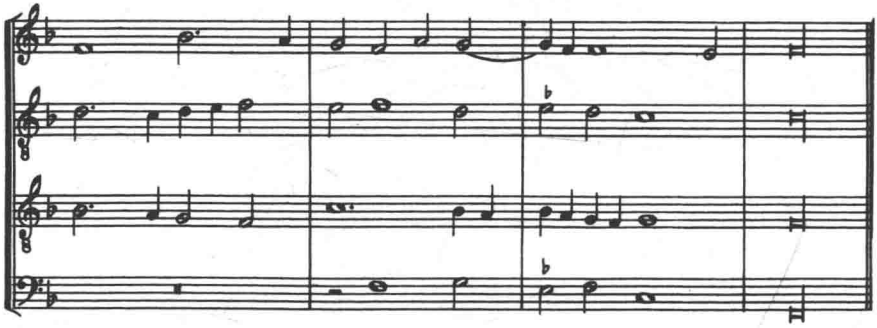
觉为迷人的早期音乐开辟了新的领域。

在构建不同长度与复杂度的调性单元结构中，调性原则的开始以及某些技巧本身可回溯到圣马肖尔的平行低音。从 12 世纪到 20 世纪结构复调的持续发展可予以合理地推断。不管我们碰到的是调式体系还是大小调体系，对位声部进行与晚期的是否不同，和声思维在自身表现上与后来的 18 世纪是否区别，中世纪及文艺复兴的音乐正如巴洛克时期到 20 世纪的音乐一样，指出了同样的方向，连续与贯串的基本原则。

如第八章所定义，调性贯串或调性，其根源及第一次伟大的显象是在中世纪音乐中。因此其范畴及可能性比第二部分所概括的更宽泛。研究调性整体领域的时期即将来临，也应能在现有的音乐史中增添更必需的调性连续与贯串性的历史。

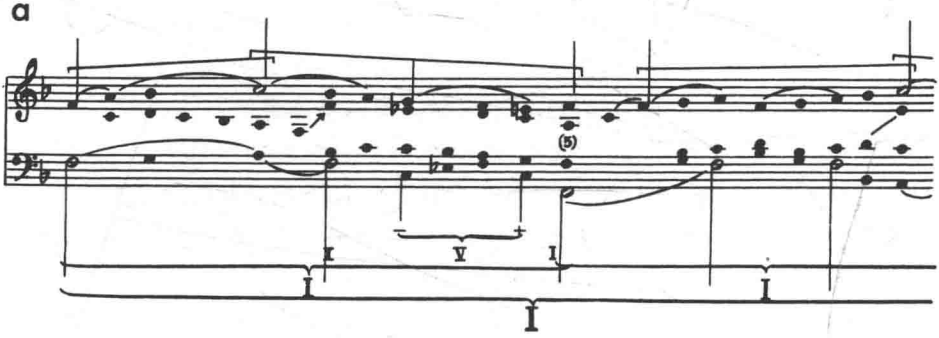
例 538

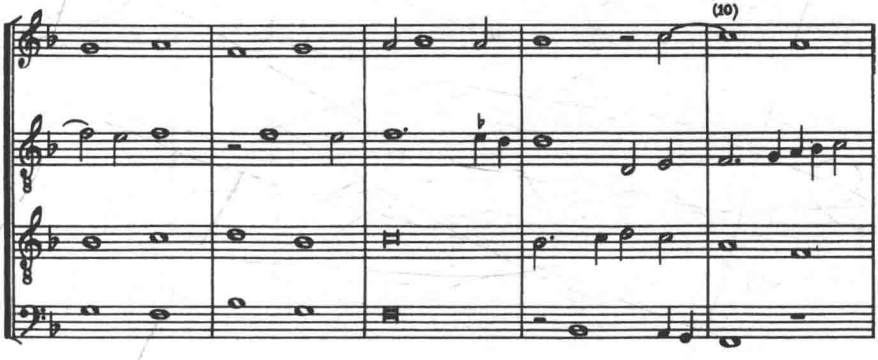


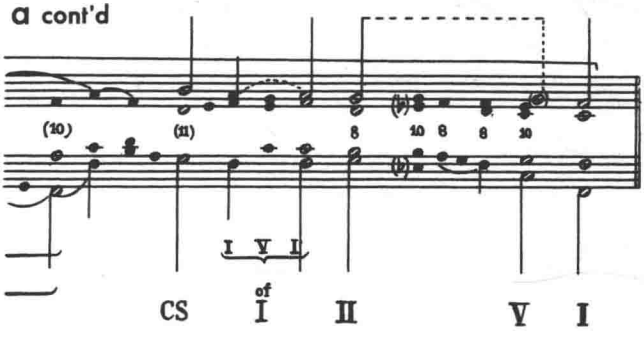


[From DAS CHORWERK, Vol. VII]

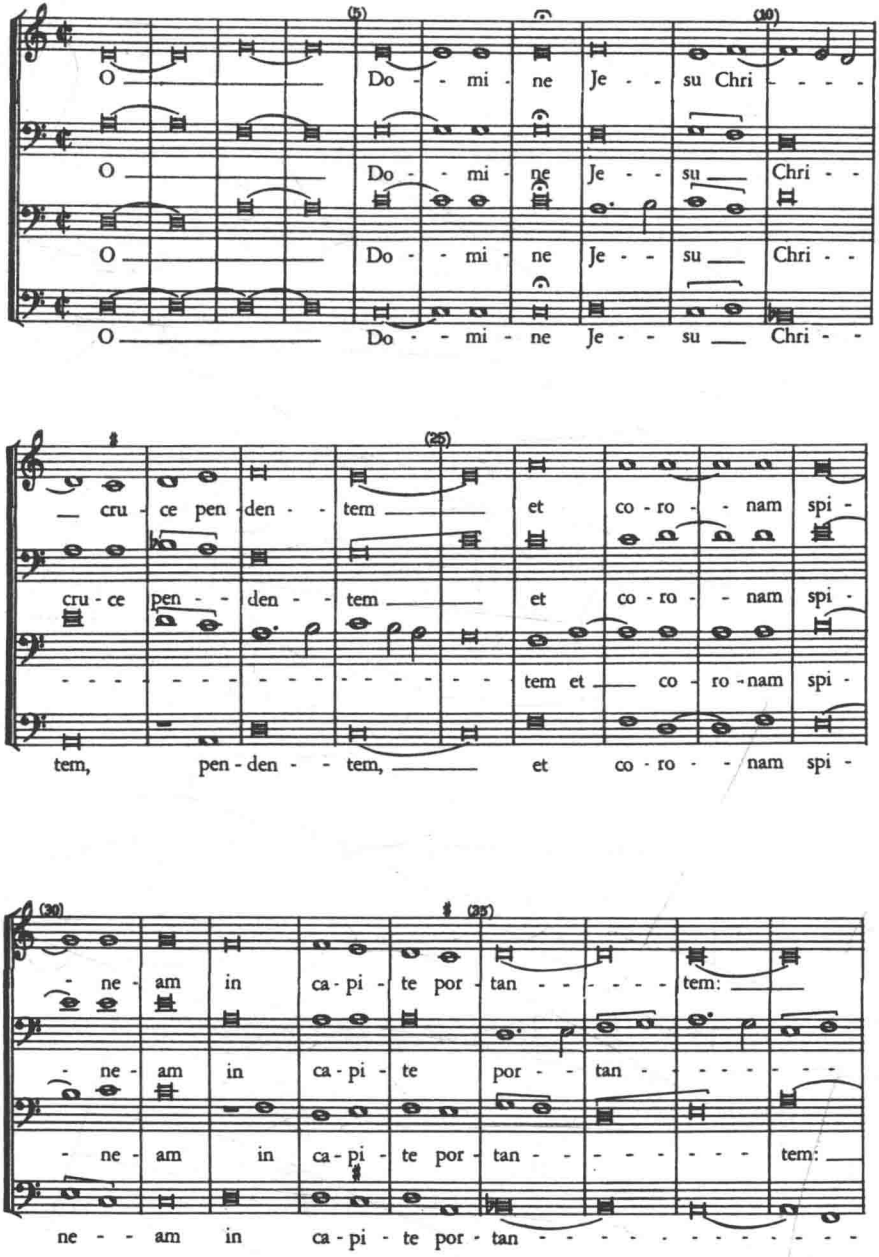
a

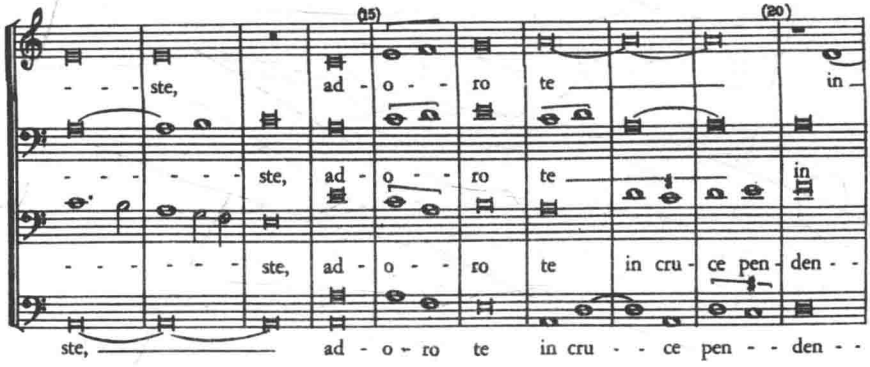


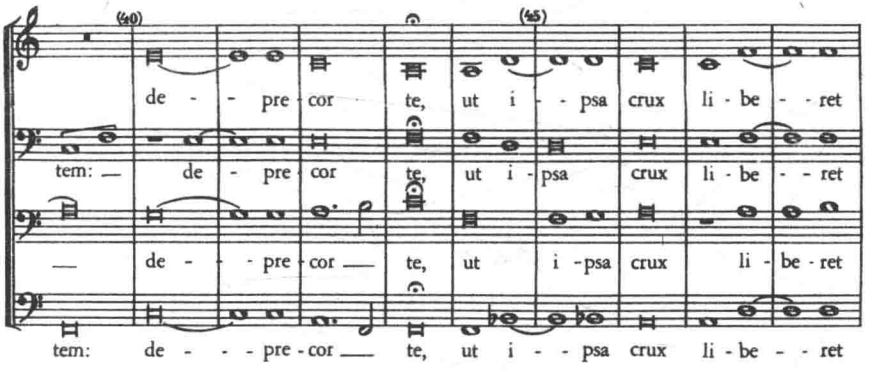

(10)

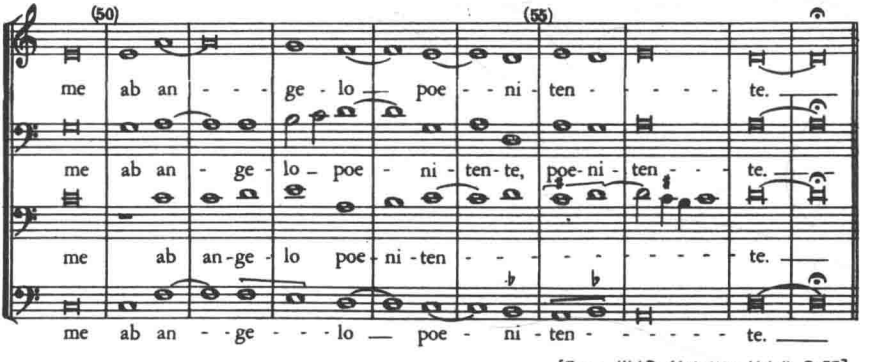

a cont'd
(10)
(11)
8
10 8
8
10
I V I
of
CS
I
II
V
I

例 539


O Do - - mi - ne Je - - su Chri - - - -
O Do - - mi - ne Je - - su Chri - -
O Do - - mi - ne Je - - su Chri - -
O Do - - mi - ne Je - - su Chri - -
cru - ce pen - den - - tem et co - ro - - nam spi -
cru - ce pen - - den - - tem et co - ro - - nam spi -
tem et co - ro - nam spi -
tem, pen - den - - tem, et co - ro - - nam spi -
- ne - am in ca - pi - te por - tan - - - - - tem:
- ne - am in ca - pi - te por - - tan - - - - - -
- ne - am in ca - pi - te por - tan - - - - - - tem:
ne - - am in ca - pi - te por - tan - - - - - - - - - - -

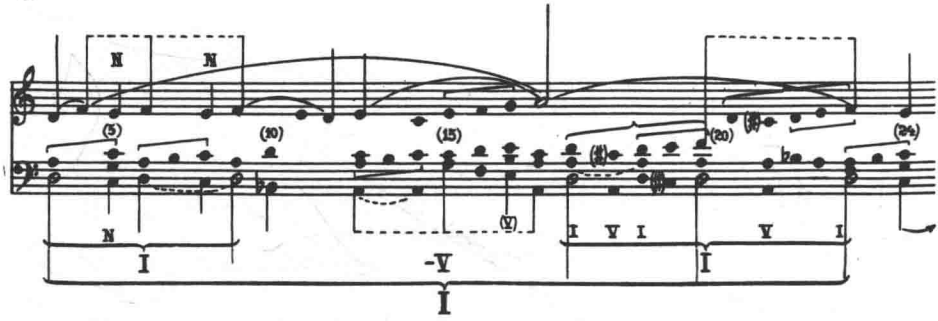


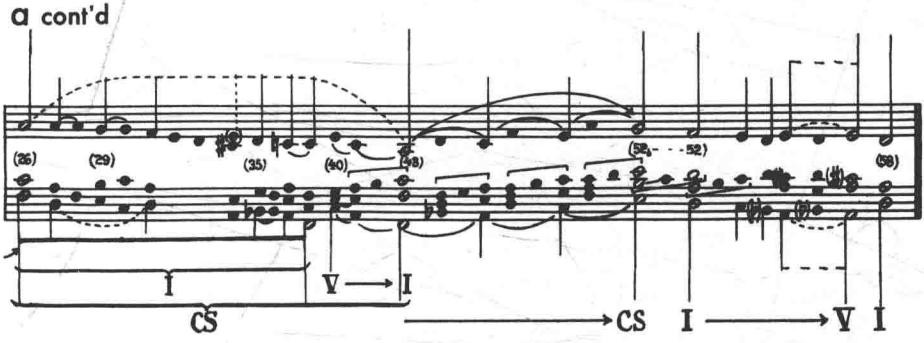




[From *WJP, Motetten*, Vol. II, P. 35]

a




a cont'd
(26)
(29)
(35)
(40)
(43)
(52)
(58)
I
V → I
CS
→ CS
I
→ V
I

结束语　西方音乐的语言

本书所表明的基于根本原则上的所有音乐，在整体结构关系上体现了音与和弦的方向及固定功能。这些音乐可称为结构性音乐或调性音乐。因此，调性或结构这两个术语是可以互换的，它们象征着相同的基本特征。

调性，如本书所设想的新的广义内涵，代表了一种音乐语言。在它的范畴中出现了明显对比的作品，如13世纪经文歌，马肖、杜费、弗雷斯科巴尔迪、莫扎特、瓦格纳、德彪西、巴托克的作品。这种语言超越了特定时期与特定作曲家的风格，因为它能在最多样化的风格及语境中得以表现。不管什么风格，这种音乐语言在于表现自身，不论是器乐曲、歌曲或歌剧，风格是哥特式的、巴洛克的、古典的或印象派的，其音乐方向、连续及贯串性的基本特征是一致的，构成一个共同体。这有说服力地证明了所有作曲家都使用了同样的语言，但却采用了最分歧的形式风格。

虽然我们还仅处于洞察音乐、理论、音乐学这一新阶段的开始，但在从12世纪到20世纪所出现的任一时期的结构方向及组织的基本原则中，我们仍然有可能说明结构或调性音乐最大可能地表现出它的多样化、灵活性及个性。在这些原则基础上，现代音乐的表达，从各种意义上是完全可能的。这类现代音乐延续了结构统一的古老原则，无疑也彰显了我们时代的风格特征。

但若作品明确不在这些章节所概括的广泛调性领域之内，如果他们明显不是结构性的音乐，那么我们可能会问：这些音乐的建筑原则及连续性原则是什么？如果它代表了不同类型的新音乐，不以调性方向为基础，那么它取而代之的艺术统一与变化的可能基础是什么？

这里想到的是勋伯格与十二音体系的发展。这种方法处理音乐贯串及连续的原则与我们已全面讨论的极为不同。但不可否认这确实是一种新的音乐，其本身的语言令人信服。因此问题又来了：音乐会不会继续用调性的

结构语言表现自己，这调性由兴德米特、巴托克及斯特拉文斯基等不同作曲家所发展；体现了一种新的调式表现方式。或者十二音体系将成为未来的音乐艺术语言？两种语言在未来哪一种会进一步发展，什么音乐表现形式会令人信服地从调性与十二音音乐某些原则的最终接触中成长起来——似乎并不像我们会再次满足于仅仅描述类型的音乐理论。我坚信需要一种音乐及作曲理论，它决不与所有分支及训练失去联系，对我来说这就是它的目的及评价，引导耳朵及心灵理解整体有机分支的所有细节。这意味着感受整个音乐组织，这是结构听觉的目的，涉及任何风格、任何时期中的创作基本问题——贯串性与统一性的实现。

本书提要

本书以海恩里希·申克的调性及音乐贯串性的革命概念为根据，目的是把申克的概念模铸成一个可以使用的、系统化的方法以供教师、学生、演奏家，以及任何认真对音乐连续性、贯串性及结构感兴趣的人使用。

上海音乐学院出版社官方微信

ISBN 978-7-80692-896-7

9 787806 928967 >

定价：120.00元

[General Information]
书名=结构听觉　音乐中调性的贯串性
作者=（美）菲利克斯·萨尔彻（Felix Salzer）著
页数=563
SS号=14137322
DX号=
出版日期=2016.05
出版社=上海上海音乐学院出版社